REVUE

DE

MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

TOME V

CINQUIÈME ANNÉE



PARIS

E. REPOS, LIBRAIRE-ÉDITEUR

DE LA REVUE, DU RÉPERTOIRE DE MUSIQUE SACRÉE ET DE L'ILLUSTRATION MUSICALE

DE LIVRES LITURGIQUES ET DE CHANTS ROMAINS

70, RUE BONAPARTE, 70.

—

LE PLAIN-CHANT. 5e ANNÉE. — N° 1. — 15 NOVEMBRE 1863. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire Éditeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1863 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

AUX LECTEURS

La *Revue de Musique sacrée* entre avec ce numéro dans la cinquième année de son existence. Nous ne rappellerons pas ses travaux ni les efforts soutenus qu'elle a dû faire pour vaincre l'indifférence du public.

Le plain-chant et la musique religieuse ne peuvent guère compter que sur la sympathie de quelques initiés. C'est pour ceux-là principalement que les sujets relatifs à l'origine, à la constitution, à l'accompagnement du chant liturgique ont été traités dans nos colonnes. Pour les autres, pour la masse des lecteurs qui veulent être édifiés sur le mérite des antiques mélodies chrétiennes, nous avons dû entreprendre une véritable propagande en faveur du plain-chant, nous attachant à en montrer les beautés et n'hésitant pas à signaler au besoin les exécutions qui pouvaient ajouter encore au discrédit dans lequel il est tombé.

Si quelque honneur était attaché à cette tâche, nous le reportons tout entier sur le *Comité de Rédaction et de patronage* qui, depuis si longtemps déjà, prête à cette Revue le concours le plus dévoué. C'est pour la première fois qu'on a vu un aussi grand nombre d'organistes et de maîtres de chapelle, se réunir régulièrement tous les vendredis, étudier dans un accord fraternel les questions les plus importantes, lire des articles, les discuter, examiner des morceaux de musique et livrer ensuite au public le résultat de leurs travaux. C'est là incontestablement un grand exemple. Il a soutenu nos forces dans plus d'une occasion, et nous en remercions publiquement aujourd'hui les hommes de talent qui nous l'ont donné, les cœurs d'élite qui nous le donneront cette année encore.

E. REPOS.

COMITÉ DE RÉDACTION ET DE PATRONAGE

DE LA REVUE DE MUSIQUE SACRÉE.

—

Renouvellement du Bureau. — 1863-1864.

En vertu de l'article 2 du règlement, qui fixe le renouvellement du bureau au premier vendredi du mois d'octobre de chaque année, le Comité de rédaction et de patronage de la *Revue de musique sacrée* s'est réuni le 2 de ce mois dans la salle ordinaire de ses séances, rue Bonaparte, 70, pour procéder à l'élection de ses fonctionnaires pour l'exercice de 1863-1864. L'assemblée était fort nombreuse, et quelques membres, retenus encore loin de

Paris pendant les vacances, se sont excusés, par lettres, de ne pouvoir assister à la réunion.

Un bureau provisoire a été formé sous la présidence de M. Simon, organiste de Saint-Denys, chevalier de la Légion d'honneur, doyen d'âge. Les membres qui lui ont été adjoints sont MM. Gendré, Pollet, Chauvet et Albert Repos; ces deux derniers en qualité de scrutateurs.

Les suffrages ont été recueillis, pour chacun des fonctionnaires à nommer, au scrutin secret, et la majorité des voix a été acquise à MM. le comte de Brancion, pour les fonctions de président; G. Schmitt et Denne-Baron, pour celles de vice-présidents; Fisquet, pour les fonctions de secrétaire général; et Delort, pour celles de rapporteur. MM. Albert Repos et Gabriel Rey ont été réélus, le premier comme secrétaire-adjoint, et le deuxième comme bibliothécaire.

En conséquence de ce résultat, M. Simon proclame le bureau constitué pour l'exercice 1863-1864, et définitivement composé comme suit :

Président : M. le comte de Brancion;
Vice-présidents : M. Georges Schmitt;
M. Denne-Baron;
Secrétaire général : M. H. Fisquet; *rapporteur :* M. Delort; *secrétaire-adjoint :* M. Albert Repos; *bibliothécaire :* M. Ed.-Gabriel Rey.

M. Louis Roger a été maintenu comme rédacteur en chef de la *Revue*.

Pour extrait du procès-verbal,
Le secrétaire général :
H. Fisquet.

DE L'EXPRESSION DRAMATIQUE DANS LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

On se plaît à dire que le chant de l'Église catholique a toute la variété, toutes les couleurs, tous les accents et toute la pompe du drame. On cite avec raison comme étant un modèle du genre, l'office des Morts, qui depuis l'invitatoire des matines jusqu'au dernier *Requiem* que le prêtre laisse tomber de ses lèvres, n'offre qu'une suite de mélodies tour à tour suppliantes, sombres, terribles, douces parfois comme l'espérance, amères comme la vie humaine, souriantes et lumineuses comme des filles du ciel.

Il ne faut pas un grand effort d'imagination pour comprendre qu'en effet le drame est tout entier dans le chant liturgique et dans les cérémonies dont celui-ci n'est à tout prendre que l'indispensable auxiliaire. Nous avons cependant plus d'une réserve à faire à cet égard.

Ceci bien établi, il reste un point toutefois sur lequel les opinions ne sont pas d'accord. Il s'agit ici de la musique religieuse.

S'il est admis qu'une mélodie doit être la traduction aussi fidèle que possible des paroles offertes à la méditation du musicien, on n'a pas encore décidé dans quelle mesure l'artiste serait tenu de se conformer aux exigences du texte.

Se contentera-t-il d'écrire sa partition dans le sens général des paroles; ou bien sera-t-il tenu d'exprimer mot à mot toutes les idées contenues dans le poëme?

La question mérite d'être posée. Nous n'hésitons pas, qui plus est, à la présenter comme une de celles qu'il importe de résoudre en ce moment, si l'on veut s'entendre sur les moyens de réaliser une restauration de la musique religieuse.

Avant l'introduction de l'élément dramatique dans la musique d'église, les compositions religieuses n'avaient guère d'autre accent que celui de la prière. Elles exprimaient le plus souvent l'état d'une âme prosternée devant l'Éternel. Triste ou joyeuse, elle était circonscrite dans un même sentiment et se préoccupait peu de la variété dans les détails du texte. C'est ainsi que nous apparaît la musique du XVI[e] siècle.

Le jour où la musique dramatique a fait invasion dans le temple, on a vu tous les progrès de l'art à la fois s'emparer des textes liturgiques et les forcer de se soumettre au génie de la composition moderne. — L'expression dramatique prit dès lors dans la musique religieuse cette souveraineté que nous remarquons dans les compositions de Haydn, de Mozart et de Cherubini. — Ce n'est plus un sentiment unique qui préside à l'inspiration du musicien, c'est l'universalité des sentiments, des peintures, des récits dont les textes sont pleins. — Chaque mot a son énergie, son expression, sa couleur. L'orchestre se travaille pour que les contrastes soient tranchés, ou pour qu'une pente facile conduise d'un ordre d'idées à un autre. — Il n'y a pas loin entre la musique du *Credo* et celle d'*Iphigénie* ou d'*Armide*. Des deux côtés c'est le dramatique qui domine, c'est lui qui met dans un relief tout nouveau le mot inaperçu jusque-là.

Cette révolution était inévitable. L'art moderne ne pouvait pas entrer dans la musique religieuse sans y passer avec armes et bagages. — Il y porta son orchestre naissant, c'est-à dire quelques instruments à cordes; puis il fit entendre ses trompettes, ses cors, ses clarinettes, ses trombones et même ses instruments de percussion. L'harmonie moderne ne fut pas oubliée, et avec elle s'intronisa naturellement dans le temple chrétien l'expression dramatique, portée à un si haut degré par Gluck et son école. L'ordre des choses le voulait ainsi. Ce n'est pas le moment de faire le procès à l'art moderne, ni de le défendre contre ses détracteurs. Il s'agit seulement de chercher à se reconnaître dans cette alliance, ou cette confusion si l'on aime mieux, des anciens principes et des nouveaux. Il faut demander à l'étude des faits un principe constant qui puisse à la fois concilier les inviolables droits de l'art, le progrès général des choses humaines et le caractère sacré que la musique religieuse doit conserver au milieu des révolutions qui s'accomplissent autour d'elle.

La question nous paraît ainsi très-nettement posée :

Qu'on nous permette de la rendre encore plus formelle et plus claire, en empruntant un sujet d'études aux paroles mêmes de la liturgie.

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem. Voilà un texte qui du commencement à la fin a donné lieu aux interprétations les plus diverses. Presque tous les musiciens se sont crus obligés de donner à cette profession de foi le mouvement et la couleur d'une action dramatique. *Credo!* je crois! et les trompettes de sonner et les masses chorales d'affirmer par un chant énergique la croyance de dix-neuf siècles. L'*et incarnatus est*, de même que tous les passages où la vie, la mort et la résurrection du Christ sont rapportées, offrent également au compositeur une source inépuisable d'effets pour l'orchestre et les voix. Là où les anciens contrapuntistes auraient placé de simples imitations sur un plain-chant donné, les compositeurs font intervenir toutes les richesses de l'art moderne. Le *Credo* prend alors l'animation d'une scène. Ce n'est plus un simple récit mélodique, c'est un drame auquel il ne manque que le jeu des acteurs et le prestige d'une décoration pompeuse.

Ce n'est donc pas seulement le sentiment général de la profession de foi qui inspire le musicien, mais bien chaque sentiment et qui plus est chaque situation éveillée par le texte. Il traduit mot à mot le récit apostolique; il en fait pour ainsi dire un spectacle. Il vous force d'assister à la naissance du Rédempteur, à sa mort et à sa résurrection. Vous éprouvez toutes les joies ou toutes les douleurs qu'on éprouverait à la vue de la divine épopée. C'est qu'en effet il ne manque plus que cela : voir le tableau, assister du regard aux actes de la vie du Christ. L'œuvre du musicien est complète, le peintre peut venir; l'harmonie sera irréprochable entre le pinceau qui parlera aux yeux et l'orchestre qui s'adressera aux oreilles.

Voilà, si nous ne nous trompons, l'œuvre du compositeur moderne. Voilà ce qu'ont fait Haydn, Mozart, Weber et Cherubini, voilà ce que tentent de faire après eux les compositeurs de nos jours.

Un autre exemple fera peut-être mieux encore comprendre notre pensée.

Si l'on veut bien accepter comme termes de comparaison deux œuvres dramatiques connues de tout le monde, *Phèdre* de Racine et *Macbeth* de Shakespeare, on verra d'une manière évidente la différence qui doit exister entre le simple récit et une véritable action scénique.

Dans la première de ces deux œuvres, presque tous les événements qui pourraient intéresser le spectateur s'accomplissent loin de la scène : les exploits de Thésée, les exploits d'Hippolyte, le récit de Théramène, rien n'est présent aux yeux du public. Dans *Macbeth* au contraire, nous assistons à toutes les péripéties de l'action. Le drame se déroule devant nous avec toutes ses horreurs. Nous voyons la rencontre de *Macbeth* avec les sorcières, l'antre infâme, l'apparition du spectre de Banco. Chaque personnage est lui-même le héros du drame, ce qui est bien différent dans la *Phèdre* de Racine, où chaque personnage est le narrateur d'un événement qui s'est passé dans la coulisse. Aussi existe-t-il une ligne profonde de démarcation entre le théâtre du poëte anglais et celui de Racine. Autant le premier impressionne par la véhémence de ses tableaux, autant le second vous laisse suspendu entre la froideur d'un simple récit et la beauté du style qui cherche à suppléer à l'action.

Nous revenons au drame liturgique et nous nous demandons, sans vouloir faire un rap-

prochement irrévérencieux, s'il faut le considérer comme un récit ou comme une véritable action. Ceci devient d'une importance extrême, car c'est de cette solution que doit découler le genre propre à la musique religieuse.

Nous disions, en commençant cet article, qu'il y avait des éléments dramatiques dans les cérémonies religieuses. Il faut cependant s'entendre sur ce point. Au premier abord il semble qu'une action soit liée à l'accomplissement des saints mystères; on a cité avec complaisance la fête des Rameaux, les cérémonies de la semaine sainte, les offices des morts et quelques autres d'un caractère essentiellement dramatique. Mais nous ferons remarquer que le drame n'existe à l'église que d'une façon symbolique, et qu'on a eu le tort de ne pas assez insister sur ce mot, si même il a été employé. Considérons les cérémonies de la semaine sainte, y voit-on le drame de la passion s'accomplir sous les yeux des fidèles? Evidemment non. C'est le symbole qui remplace l'action vraie contenue tout entière dans le récit des évangélistes. Et c'est si vrai que la lecture de la passion devient nécessaire pour rendre présents à l'esprit de l'assemblée chrétienne, tous les épisodes du drame qui s'est dénoué sur la hauteur du Golgotha.

Avons-nous besoin de faire remarquer que le prêtre à l'autel, que les clercs et laïques ne prennent pour ainsi dire qu'une part impersonnelle aux cérémonies de l'Eglise. Lorsque l'un d'eux agit, c'est dans une action symbolique. Lorsqu'il parle, c'est dans un récit emprunté à l'Ancien ou au Nouveau Testament, quand ce n'est pas pour articuler une prière. Nulle action réelle, nul drame réel, conséquemment l'impersonnalité absolue des personnages en tant qu'individus engagés dans une action.

Voilà, croyons-nous, la vérité sur ce sujet délicat. Notre conclusion ne se fera pas attendre.

Si la musique religieuse n'est pas appelée à peindre servilement les épisodes d'un drame, puisque ce drame n'existe pas, la musique religieuse doit-elle être dramatique?

Le public se hasarde à dire tous les jours, en entendant certaines œuvres dans nos églises : on se croirait au théâtre; ceci est le jugement du bon sens populaire. C'est qu'en effet, si vous dramatisez une composition musicale, vous reportez les esprits à une action scénique, vous évoquez les souvenirs du théâtre, vous forcez l'imagination à compléter l'œuvre du musicien en se créant à plaisir une mise en scène obligée. De la peinture des sentiments par la musique, à la peinture de ces mêmes sentiments par l'action, par les décors, par le geste des acteurs, il n'y a qu'un pas. La véhémence de la voix appelle la véhémence de la physionomie. L'émotion que l'orchestre exprime, se traduira nécessairement par tous les moyens donnés à l'homme pour manifester sa pensée et les agitations de son âme. Ainsi le veut la logique de ce monde. Il n'y a pas à s'élever contre cette vérité. Elle est manifeste, et tous les détracteurs de la musique religieuse s'en sont servis pour la condamner absolument.

Nous qui avons toujours proclamé l'utilité et la grandeur de la musique à l'église, nous venons dire à ceux qui la composent ou qui la font exécuter : gardez-vous de tomber dans les excès d'une œuvre musicale qui porterait dans le temple saint les émotions du théâtre. Le récit n'est pas une action. Lorsque les fidèles articulant d'une voix unanime et convaincue le symbole des apôtres, rappellent que le Christ s'est fait chair, qu'il a habité parmi nous, qu'il a été crucifié, qu'il est ressuscité, ils ne peuvent avoir la prétention de peindre les différents actes qui sont la base de leur croyance. Le drame qui n'est pas représenté dans l'assemblée des fidèles, qui n'est pas représenté dans le sanctuaire, ne peut pas l'être par le compositeur religieux. Sa mission est plus modeste, elle est aussi plus élevée et plus difficile. Il doit entrer dans le sentiment général du texte et contribuer par ses accents à rendre la prière plus fervente et plus spontanée. Voilà le but qu'il doit atteindre, et s'il s'en propose un autre, il risque fort de compromettre du même coup et sa réputation et la dignité de sa mission. LOUIS ROGER.

LES HOMMES SÉRIEUX.

> Il y a des professions où se vérifie davantage le proverbe : Quel est ton ennemi? — C'est celui qui travaille avec toi.
>
> Fable d'IRIARTE, XXXV.
>
> Le commencement d'une querelle, c'est l'eau qui passe par une légère ouverture. Avant que les dents se heurtent, abandonne la dispute. PROV., XVII, 14.

Souvent il ne s'agit que de s'entendre, de s'expliquer avec calme, sans passion et avec

bonté de cœur pour ramener à la vérité ceux qui s'en éloignent et pour la leur faire goûter. Expliquons-nous donc aujourd'hui de la sorte. Peut-être que la lumière se fera dans l'esprit de quelques-uns.

— Est-il juste de dire que le Congrès de 1860, pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église ne s'est exclusivement occupé que du plain-chant d'une manière sérieuse?

— Est-il juste d'avancer et de croire que les ecclésiastiques ne veulent que le plain-chant?

— Est-il juste enfin de penser que des maîtres de chapelle et des écrivains habiles, consciencieux, viennent de fonder une Association dans le seul but d'étudier, d'exécuter et de populariser le plain-chant, et de laisser de côté la musique des maîtres d'autrefois et de ceux d'aujourd'hui?

Les hommes doivent être sérieux, et soit qu'ils parlent, soit qu'ils écrivent, ils ont le droit, ce semble, d'exiger qu'on les prenne pour des hommes sincères et convaincus.

Or, qui pourrait, avec conviction et sincérité, soutenir les accusations que nous venons de formuler? Qui pourrait, avec un raisonnement sérieux les articuler et les avouer?

Cependant supposons pour un moment qu'on n'a point écrit ou parlé sans connaissance de cause et qu'on est sincère et convaincu dans ces accusations.

Nous allons essayer de les détruire.

1° *De quoi s'est occupé le Congrès de* 1860*?*

A en croire un petit journal hebdomadaire les « *Veillées Chrétiennes*, n° 10, 3 septembre 1863, page 78, » « cette assemblée (quelques » coups de lardoire exceptés en passant) ne » parle de la musique proprement dite, que » pour mémoire. »

Mais fort heureusement nous avons de ce Congrès la remarquable adresse à l'épiscopat. Ce sont là des lettres de créance dignes d'attention. Qu'on jette les yeux sur les vœux exprimés humblement par les membres de l'illustre assemblée à Nos Seigneurs les Evêques et Archevêques de France, et l'on sera convaincu que les discussions sur *la musique proprement dite* ont joué un grand rôle au Congrès et ont occupé plus d'une séance.

Citons quelques articles à l'appui.

« 2° Que dans les *études musicales* des séminaires, la préférence soit donnée aux morceaux dont le caractère est éminemment » religieux. »

Comment! le Congrès a admis l'enseignement de la musique dans les séminaires? — Oui, certes, mais de la *musique religieuse*.

« 6° Nous demandons qu'il soit formé dans » chaque diocèse une *commission* liturgique » *et musicale* à laquelle seront soumises les » *compositions* qui devront être exécutées, » sans que le maître de chapelle ait le droit » de faire chanter ou exécuter, dans son » chœur, une *musique vocale ou instrumentale* » qui n'aura pas obtenu l'approbation de la- » dite commission. »

Voilà la musique, même instrumentale, admise dans les églises catholiques, à certaines conditions il est vrai; mais les règles que doivent suivre les artistes dans le choix, l'exécution ou la composition de leurs morceaux prouvent évidemment l'autorisation de les faire exécuter.

« 9° Qu'il soit interdit à tout organiste d'ap- » porter dans l'église, non-seulement des » morceaux appartenant à la musique théâ- » trale, mais encore des compositions d'un » style mondain, sautillant, léger, etc.

Que les organistes fassent donc sur leur instrument de la musique vraiment religieuse, et ils entreront tout à fait dans les idées du Congrès.

Voilà quelques décisions, très-brèves, très-peu détaillées; — mais, pour en arriver là, que de paroles, de discours, de propositions, d'amendements, d'opinions discutées, d'avis entendus! que d'heures employées! — Puis, on viendra dire que le Congrès (sauf quelques coups de lardoire exceptés en passant) n'a parlé de la musique proprement dite que pour mémoire.

Evidemment, l'écrivain des *Veillées chrétiennes* n'a pas lu les actes du Congrès de 1860; et alors pourquoi en parler de la sorte?

Encore un mot. M. l'abbé Delatour fit un travail intitulé : « *Caractère de la musique religieuse.* » « Ce travail fut généralement » goûté, sauf le passage où l'auteur semble » vouloir proscrire la fugue ainsi que l'instru- » mentation ou orchestration. » (Extrait des procès-verbaux.)

Le Congrès discuta sérieusement la nature, le caractère, l'emploi, la part de la musique dans l'église, sous toutes ses formes et toutes ses manifestations. Le Congrès s'occupa de musique comme il s'occupa de plain-chant.

Disons mieux : il ne pouvait pas ne pas s'en occuper.

2° *Que pensent les ecclésiastiques au sujet du plain-chant?*

D'après ce que nous avons entendu dire, ils seraient partisans du plain-chant, à l'exclusion de la musique.

D'après ce que nous voyons, ils seraient partisans de la musique, à l'exclusion du plain-chant.

Evidemment, ce n'est pas à Paris qu'on peut soutenir le premier sentiment, à Paris où, dans les églises les plus renommées pour leurs richesses, leur luxe et la pompe de leurs cérémonies, le plain-chant occupe le second rang et est éclipsé par la musique. C'est là, dans ces chœurs bien fournis, ayant tout à souhait, qu'on pourrait exécuter un beau plain-chant; et ce n'est point dans les pauvres églises, qui n'ont pour toute richesse que deux chantres et trois enfants de chœur. Le plain-chant est négligé là où il pourrait être en grand honneur, et opérer sur les âmes des fidèles un bien que ne produira jamais la musique dont on les sature. Si le clergé, malgré l'éloignement des maîtres de chapelle pour le chant liturgique, voulait néanmoins entendre ce chant et l'entendre bien exécuter, il semble que le mal serait détruit à sa racine! Non, vraiment, il ne faut pas dire que les ecclésiastiques ne veulent que du plain-chant; dites au contraire qu'ils ne veulent que de la musique.

Faites l'expérience. Exécutez le *Regina cœli*, du R. P. Lambillotte, et le *Sancta Maria* des suffrages, 4e mode, le soir d'un mois de Marie. Demandez ensuite à Messieurs du clergé de la paroisse ce qu'ils pensent de ces deux morceaux. Auquel donneront-ils la préférence? — La réponse ne sera pas douteuse.

Et ceci n'est pas tout à fait surprenant. Le plain-chant n'est pas assez bien exécuté, il est trop lourd, trop empreint de monotonie et de tristesse pour que les ecclésiastiques ne donnent leurs préférences à la musique? (Je ne dis pas, il est vrai, à quelle espèce de musique.)

Mais, en y réfléchissant, ne voit-on pas que si les ecclésiastiques eussent été si enthousiastes de plain-chant, le Congrès de 1860 et la Société permanente qui devait continuer son œuvre auraient fait fortune. Mais loin de là. — Hélas! ils s'en sont allés, tristement, de par le monde, çà et là, frappant à toutes les portes, à l'humble chaumière du curé de campagne et au palais de l'évêque, demandant à tous un petit coin hospitalier! — Qui donc leur a ouvert, les a accueillis et les a retenus? Nous savons le résultat de l'adresse à l'épiscopat et la fin de la Société permanente; MM. les curés et les ecclésiastiques de France ne se sont guère émus devant cette imposante manifestation en faveur du plain-chant; et aujourd'hui que l'Association grégorienne est fondée et commence à se faire connaître, ne trouve-t-elle pas en très-grand nombre des indifférents, des oisifs, qui regardent où en vont venir les choses! — Non, il n'est pas vrai que les ecclésiastiques n'aiment que le plain-chant, tant s'en faut. Du reste, ils ne sont pas toujours les premiers à s'en occuper, et ceci prouve contre eux. Un ecclésiastique du diocèse de Paris avait demandé la parole au Congrès de 1860 pour affirmer que l'intervention des laïques dans l'examen des questions qui touchent de près à la liturgie avait toujours produit des résultats funestes.

« M. Charreire, de Limoges, relève la motion avec vivacité : Au nom des artistes, » il proteste contre l'exclusion qui vient » d'être proposée. Il soutient que, dans les » recherches et travaux dont le plain-chant a » été l'objet, ce sont presque toujours de » laïques qui ont pris l'initiative, et que » l'Eglise n'a pas eu à le regretter. » (Approbation.)

Actes du Congrès, page 27, 1re col.

Parlerai-je du Congrès de Malines et de la section de la musique religieuse?

On a déjà cité les illustrations de Belgique, de France, d'Angleterre, d'Allemagne et d'autres pays, qui étaient venues en grand nombre à Malines apporter dans la section de musique le résultat de leurs études, de leur expérience, de leur goût et de leur talent. On peut évaluer à près de 80 le nombre des membres qui ont pris part aux travaux de cette section; la plupart étaient ecclésiastiques.

Un membre se leva et dit à peu près ce qui suit : « La musique moderne est l'expression des passions; elle donne lieu à » de grands abus ; elle est d'ailleurs diffi- » cile à exécuter. — Le plain-chant seul est » populaire. C'est le seul chant approuvé » par l'Eglise, et celle-ci a toujours manifesté » ses préférences pour lui. M. C. en con-

» clut que le plaint-chant *seul* doit être ad-
» mis, etc. »

(Extrait du rapport de M. le chanoine Desroye, président.)

(Nous ne reproduisons que les idées.)

L'orateur qui parla de la sorte n'était pas un ecclésiastique.

M. X. Van Elewyck soutint une thèse opposée. L'importance de son discours nous oblige à promettre un article exclusivement consacré à sa reproduction. — Seulement je cite les dernières paroles :

« Non, Messieurs, les temps ne sont pas » encore arrivés, où, comme le disait un » savant français, on devrait voir le roi-pro- » phète briser sa harpe devant l'arche sainte.»

(Le discours de M. Van Elewyck a été interrompu plusieurs fois par des applaudissements, lesquels se renouvellent lorsqu'il est terminé.)

Qui donc a applaudi l'orateur, défenseur intrépide, hardi, noble, de la musique religieuse avec toutes ses ressources et tous ses éléments de beauté et grandeur? — Mais ce sont avec les quelques laïques alors présents, les ecclésiastiques musiciens.

Donc, qu'on ne répète plus : « Les ecclésiastiques ne veulent que du plain-chant. »

Comme si l'on voulait faire entendre par là qu'il n'y a que des organistes et des maîtres de chapelles attitrés qui aient le droit de se mêler de musique proprement dite, et le privilége d'y comprendre quelque chose !

3° *Comment défendre l'Association grégorienne? Ne veut-elle aussi que du plain-chant?* Ne s'occupera-t-elle point de musique, soit ancienne, soit moderne?

J'ai intitulé mon article : « Les hommes sérieux. »

Or, je veux bien croire que l'Association sera comprise au moins par ces hommes. — Les autres, nous n'avons pas la prétention de les gagner à notre cause. Quand on est de bonne foi, on ne va point dire que le soleil obscurcit la terre ou n'en éclaire qu'une très-faible partie.

Après l'impression des statuts de l'Association, après de nombreuses discussions et des explications claires, précises, sur le but de l'œuvre naissante, on fait courir sur elle des bruits étranges. Oui, certes, si l'Association grégorienne se proposait seulement l'étude et la vulgarisation du plaint-chant, à l'exclusion de la musique, les organistes, maîtres de chapelle, artistes, compositeurs, auraient raison de s'éloigner bien vite. — Mais les directeurs de la nouvelle Société n'ont pas voulu la vouer à l'isolement et à la stérilité. Du reste, ils sont eux-mêmes une preuve vivante, irrécusable, que la musique aura une place très-honorable au sein de l'Association grégorienne.

Ils ont fait de la musique toute leur vie ; ils aiment la musique de toutes les aspirations de leur âme; ils la comprennent; ils la chantent et la font entendre toujours. — Mais leur musique, celle qui est selon leur goût pur et élevé, cette musique est religieuse, calme, douce, onctueuse, chrétienne! Et parce qu'ils rejetteront des mélodies profanes qu'on leur présente pour des mélodies religieuses, parce qu'ils chasseront de leur jubé ou de leur chœur, les compositeurs dramatiques, pleins de réminiscences théâtrales, de mélodies échevelées ou privées du cachet indéfinissable des compositions religieuses, y a-t-il en tout cela de quoi les accuser de vandalisme et d'absurdité? Car ce serait être vandale et absurde de ne vouloir que le plain-chant! Prenons garde! Toute maison divisée contre elle-même est près de sa ruine.

Soyons sérieux, de bonne foi ; ne ressemblons pas à ces arbres que tout vent agite, ni à ces flots sans cesse en mouvement.

Ou nous voulons l'alliance du plain-chant et de la musique, et alors nous ne défendrons pas seulement la musique au détriment du chant grégorien.

Ou nous ne voulons que de la musique, et alors dirigeons nos pas vers d'autres associations ; elles nous seront ouvertes. Je ferai cependant un souhait. Plaise à Dieu que les tendances trop musicales de notre époque ne produisent une réaction contraire et ne donnent à nos évêques la pensée d'être sévères et très-sévères sur l'emploi de la musique dans leurs églises !

Mais il n'en sera pas ainsi En esprits intelligents, en catholiques dévoués aux vieilles traditions religieuses, en artistes généreux, respectons le chant traditionnel; vénérons l'œuvre de saint Grégoire que les siècles nous ont légué, et ne ruinons pas l'édifice tout en paraissant le soutenir et même le reconstruire.

Soyons des hommes sérieux. Tout alors nous sera possible.

L'abbé Bézolles.

QUELQUES MOTS EN FAVEUR DE LA TONALITÉ MODERNE

CONSIDÉRÉE AU POINT DE VUE RELIGIEUX

La question de la réforme à opérer dans la musique religieuse est plus que jamais à l'ordre du jour. Les opinions qui se sont produites à cet égard sont nombreuses et mériteraient d'être mûrement examinées.

Si nous n'osons entreprendre ce travail, qui réclamerait une main plus habile, qu'il nous soit du moins permis d'exprimer ici notre opinion sur la tonalité moderne qui est la plus en cause dans ces projets de réforme tant désirée et si urgente.

Dès la naissance du christianisme, le chant religieux a fait partie du culte chrétien; nous ne manquons pas de témoignages qui prouvent l'usage du chant dans les réunions pieuses des premiers fidèles. Mais, quelle était la nature de ce chant? A cet égard, aucun renseignement précis ne nous est parvenu; on en est réduit à des conjectures. Il est probable que la musique des premiers chrétiens s'est formée sur celle des Hébreux; on a pensé aussi que les débris de la musique grecque, alors en décadence, se sont fondus avec cette musique rudimentaire des apôtres et de leurs successeurs immédiats; il n'y a là que des conjectures plus ou moins vraisemblables. Ce chant était sans doute une psalmodie fort simple dont le rhythme était réglé par les paroles, à peu près comme notre plain-chant qui en est sorti. Quoi qu'il en soit, le chant, malgré toutes les altérations qu'il a dû subir en traversant les siècles, n'est pas moins digne de l'intérêt et de la vénération des fidèles, tant par son origine que par sa noble simplicité; l'Eglise agit donc sagement en lui conservant la place qu'il occupe depuis tant de siècles dans les cérémonies du culte chrétien. Toutefois, à le considérer du point de vue de l'art, on ne peut se dissimuler que le plain-chant ne laisse beaucoup à désirer. C'est ce qu'avaient bien senti les maîtres de l'école gallo-belge dont le grand Palestrina a résumé les travaux en les complétant; mais il semble que les grandes traditions de l'art musical au XVIe siècle soient perdues pour les radicaux qui voudraient ramener la musique religieuse à une époque bien antérieure à celle du chef de l'école romaine et qui, pour être conséquents, devraient repousser aussi de nos temples non-seulement la peinture moderne, mais encore les chefs-d'œuvre des Raphaël et des Michel-Ange, pour les remplacer par les œuvres de l'école byzantine (1).

Quant à nous, il nous semble que si l'on veut conserver la tonalité du plain-chant, il faut la prendre au plus haut point de perfection qu'elle a pu atteindre entre les mains des Vittoria, des Palestrina, et de leurs émules. En opérant la réforme du chant religieux dans ce sens, on sera injuste sans doute à l'égard de l'art moderne, mais du moins les chants religieux seront dignes du culte catholique. L'art musical moderne continuera de se développer en dehors de l'Eglise; mais, du moins, les artistes et les gens de goût ne seront pas scandalisés par l'harmonie informe dont la plupart des organistes accompagnent le plain-chant, et surtout par les cris discordants des chantres, dignes, tout au plus, des cérémonies de sauvages. Qu'on entre, le dimanche, dans nos églises de village, et même dans beaucoup de nos églises de certaines villes de province, et l'on pourra juger que nous n'exagérons rien.

Mais faut-il donc proscrire des églises catholiques la tonalité moderne, et serait-il vrai que cette tonalité ne se prête qu'à l'expression des passions humaines, la tonalité du plain-chant ayant le privilége exclusif de pouvoir traduire le sentiment religieux? Est-il vrai, comme le veut M. d'Ortigues, que la tonalité ecclésiastique doit être considérée au point de vue de la *contemplation*, et notre tonalité moderne au point de vue de la *chair?* — Cette opinion, exprimée par un écrivain justement estimé pour ses travaux de critique musicale, et spécialement pour ses écrits concernant la musique religieuse, demande à être examinée philosophiquement, puisque l'auteur invoque des principes philosophiques pour la justifier. Cette appréciation nous semble très-hasardée, pour ne pas dire plus, car nous pourrions citer tel morceau, écrit dans la tonalité moderne, et ayant au plus haut degré l'expression religieuse; et tel autre, écrit dans la tonalité du plain-chant, totalement dépourvu de ce caractère.

(1) L'école byzantine a engendré l'art moderne par la haute influence qu'elle a exercée sur les premières productions et sur son dévelloppement; l'art byzantin comme la tonalité du plain-chant fut le foyer qui cachait sous les cendres les étincelles où le feu du génie devait s'allumer. Cependant il n'a pu trouver grâce devant les générations nouvelles, moins heureux en cela que le plain-chant qui remplit toujours les échos de nos temples.

« Le plain-chant, dit notre auteur, est écrit » dans une tonalité dont la constitution donne » lieu à la production de ces éléments qui, » dans le langage et particulièrement dans le » langage hébraïque, exprime *l'être* dans la » plénitude de sa puissance illimitée, dans sa » permanence et sa stabilité. Cet élément est » celui du *repos.* »

Très-bien, M. d'Ortigues! telle est aussi notre manière de voir; mais, si la tonalité du plain-chant correspond philosophiquement à *l'élément être,* à la *fixité,* la tonalité moderne ne peut correspondre qu'à *l'élément savoir,* à la *spontanéité;* or, le *savoir* est à *l'être* (comme l'explique Haené Wrouski dans sa *Propédeutique*), ce qu'est le moule à la matière moulée : l'un ne saurait avoir lieu sans l'autre; *l'être* sans le *savoir* serait sans aucune détermination, et ne saurait, par conséquent signifier rien; le *savoir* sans l'être, serait sans application, et resterait par conséquent vide ou nul.

Ceci démontre suffisamment que M. d'Ortigues se trompe lorsqu'il attribue à la tonalité ancienne seule, le pouvoir d'exprimer le sentiment divin; à moins qu'on ne prétende que ce sentiment n'implique que *l'inertie* de *l'être* et repousse la spontanéité du savoir. Mais, alors, il ne s'agit pas du sentiment religieux chrétien, mais bien du sentiment contemplatif des sectateurs de Brahma!

M. d'Ortigues ne se trompe pas moins au sujet de la modulation. « Cet élément qui ex- » prime, dit-il, toutes les modifications de » l'âme humaine, ne peut être séparé de la » mesure qui exprime les modifications de la » durée, etc. »

C'est toujours le même principe mal appliqué. La modulation n'existe-t-elle donc pas dans la tonalité du plain-chant? Bien plus, j'ose affirmer qu'une succession d'accords à tendances multiples, abstraction faite du rhythme et de la mesure, loin d'exciter en nous les appétits sensuels, nous fait éprouver au contraire le sentiment de l'infini à un bien plus haut degré que ne pourrait le faire une succession d'accords parfaits, tous les musiciens harmonistes sont à même de vérifier ce fait.

Quant à l'élément humain que M. d'Ortigues cherche partout sans le trouver, nous croyons qu'il est dans le *rhythme,* cet élément sans lequel la musique elle-même n'existerait pas, car le rhythme est *la base logique* de la musique, et le plain-chant lui-même, malgré son nom, le contient.

Nous croyons inutile d'insister plus longtemps sur la fausseté des idées que nous venons de combattre. Dans les beaux-arts comme en politique et en littérature, le radicalisme ne peut enfanter que des avortons.

Etudions l'art musical dans toutes ses manifestations, et si nous reconnaissons l'expression des sentiments religieux dans le *Stabat Mater* de Palestrina, ne le méconnaissons pas dans l'*Ave verum* de Mozart.

P. Serrier.

ÉTUDE

SUR LA MUSIQUE DES HÉBREUX

Par Georges Schmitt.

Parmi les peuples de la race sémitique, celui qui présentait le type le plus parfait de la beauté physique et possédait les plus remarquables aptitudes spiritualistes, c'était sans contredit le peuple hébreu.

Mais ses facultés méditatives semblent n'avoir laissé qu'une moindre place à la puissance créatrice, puisque Salomon fit appel aux étrangers pour la construction du Temple. Le peuple choisi n'avait pas besoin de se faire un bonheur incomplet, lui qui pouvait puiser à satiété dans les trésors de Dieu, son Seigneur; il demandait des grâces ou le pardon, il remerciait, admirait, adorait. C'était assez pour la poésie. Nulle part ailleurs que dans les livres hébraïques on ne trouvera autant d'élévation de pensée, des aperçus plus profonds, une magnificence aussi naturelle. C'est là qu'il faut chercher ces émotions puissantes et tranquilles qui font dédaigner les transports douloureux et les ricanements cruels de l'art dramatique.

En étudiant le livre de Job, on ne regrette pas que les Hébreux n'aient pas eu leur Sophocle et leur Aristophane.

La musique instrumentale liée à la poésie puisait aux mêmes sources que celle-ci l'inspiration et l'enthousiasme. L'armée de Pharaon est engloutie; la sœur de Moïse prend une timbale à main et célèbre la victoire par des chants. Les premières paroles sont : Chantons le Seigneur; et, bien que toute religieuse, la poésie jointe à la musique n'excluait pas la mimique, cet art tout humain. En effet, ainsi que le constate très-judicieusement Herder, la lecture du cantique de Débora fait deviner, du verset 1 au verset 2, les interruptions ad-

miratives du peuple ; du verset 12 au verset 27, on trouve la description animée de la bataille, ainsi que les noms de ceux qui ont mérité la louange ou le blâme, et on comprend que la fin était chantée en chœur. Ainsi, chez les Hébreux, la poésie, la musique et la mimique étaient intimement unies à la manière grecque, mais conservaient toujours le caractère de noblesse, de sérénité et d'enthousiasme que la religion seule peut maintenir sans affaissement.

Le grand nombre de prophètes (*vates*, poëtes), qui partout, « *de la colline du Seigneur*, » allèrent au-devant de Saül en jouant de divers instruments, prouve que même au temps des Juges, il y avait en Israël des écoles de poésie et de chant d'une importance immense à une époque où, dans l'esprit des peuples, la parole de Dieu devait revêtir les formes les plus élevées de l'art. Elysée demandait à la musique le prélude de ses inspirations : « *Maintenant qu'on joue de la harpe;* » et pendant que le harpiste jouait, la main du Seigneur s'étendait sur Elysée.

Il y avait de ces écoles à Jérusalem, à Bethléem, à Jéricho, à Gilgal, à Nazoth, dans Rama, mais elles semblent avoir cessé d'exister au temps de David, qui, probablement, réunit autour de lui tous les éléments de grandeur qui devaient porter si haut la royauté, et dont le rassemblement sur un même point était commandé par l'érection d'un seul temple, le grand œuvre de Salomon. Aussi on peut regarder David comme le fondateur de la musique nationale et rituelle du temple.

Il convient d'étudier avec soin cette grande figure de David, qui offre le type de simple grandeur, dont la contemplation dévoile les magnificences de l'imagination orientale et manifeste le prestige du talent uni à la vertu dans une société religieuse. David, c'est un jeune pâtre. Musicien et poëte, il puise dans sa piété ces inspirations bienfaisantes et douces qui remirent le calme dans les esprits et qui, sans froisser les égards du monde, dissipent les fumées de l'orgueil. C'est un pâtre, et il domine le roi. Toutes les nations ont traduit en légendes les effets miraculeux de la musique. Quai, Mededa, Orphée ont adouci les bêtes féroces; les murailles de Thèbes se sont élevées au son de la lyre d'Amphion, et les chants d'Arion appelaient le dauphin sauveur, magnifiques exagérations de l'admiration païenne.

La harpe de David apaisait les passions brutales de Saül, ceci est vrai, et ici la vérité est plus merveilleuse que les fables des nations.

Le charme fascinateur de cette harpe n'était que la seconde transformation de la pensée qui a dicté dans les psaumes les admirables pages où se peignent comme dans un miroir les qualités du grand artiste et bon roi.

Quand l'enfant veillait la nuit à la garde de son troupeau, il chantait : « *Les cieux racontent sa gloire... Rien ne me manquera, il m'a donné un bon pâturage.* » Quelle confiance en Dieu. Quelle abnégation; rien ne lui manquera, il a tout ce qu'il faut pour ses brebis.

Ailleurs c'est l'image de l'homme vertueux « *qui est fort comme l'arbre planté près du ruisseau et portant des fruits dans son temps.* »

Il est planté et il attend, il n'y a rien dont il puisse s'enorgueillir; quelle humilité! N'a-t-il donc aucune ambition? En voyant passer les caravanes de pèlerins, le petit pâtre dit en soupirant : « *Je voudrais aller avec la foule à la tente miraculeuse, à la maison de Dieu* », puis il exprime les aspirations de son cœur : « *Mon âme est comme le cerf qui désire la source vive.* » Et puis il souffre plus vivement que tous des douleurs publiques : comme il pleure Saül et Jonathan tombé sous les coups des ennemis : « *Les plus illustres d'Israël ont été tués sur vos montagnes. Comment ces vaillants hommes sont-ils tombés morts?*

» *N'annoncez point cette nouvelle dans Geth : Ne la publiez point dans les places d'Ascalon, de peur que les filles des Philistins ne s'en glorifient et que les filles des incirconcis n'en triomphent de joie. Montagnes de Gelboé, que la rosée et la pluie ne tombent jamais sur vous : qu'il n'y ait point sur vos coteaux des champs dont on offre les prémices, c'est là qu'a été jeté le bouclier des vaillants d'Israël.*

» *Comment les forts sont-ils tombés dans le combat? Votre mort me perce de douleur. Jonathan mon frère, le plus beau des princes, plus aimable que la plus aimable des femmes. Je vous aimais comme une mère aime son fils unique.*

» *Comment les forts sont-ils tombés?* » (Rois, chap. v. 19, 20, 21, 25, 26.) David avait au plus haut degré la confiance en Dieu, l'oubli de lui-même, l'humilité de la vertu, l'ambition de voir, le désir d'approcher du Sei-

gneur, tout ce qui constitue le grand artiste moral.

Que ceux qui ne voient dans la danse qu'une distraction burlesque et lascive, s'étonnent et se scandalisent, il n'est pas moins certain que l'art rhythmique avait un caractère religieux qu'il pourrait retrouver. David a dansé devant l'Arche, et cela dans une solennité dont la description dans la Bible donne les détails les plus précieux sur les ressources de l'art chez les Hébreux.

L'établissement de la musique du temple se rattache à la fête de la translation de l'Arche d'alliance (Paralipomènes, ch. XV, v. 16 et 28). David dit aussi aux chefs des lévites d'établir « *quelques-uns de leurs frères pour les fonctions de chantre et pour jouer de toutes sortes d'instruments de musique*, comme des harpes, des lyres, des cymbales, afin de faire retentir bien haut le bruit de leur joie (v. 28). Tout Israël conduisait donc l'Arche d'alliance du Seigneur avec de grandes acclamations, au son des trompettes, des hautbois, des cymbales, des cithares et des autres instruments de musique (v. 19). Or les chantres Heman, Asaph et Ethan jouaient des cymbales d'airain (v. 20). Mais Zacharias, Oziel, Semiramoth, Jahiel, Ani, Eliab, Maasias et Banaias chantaient sur le nable des airs mystérieux (v. 21). Mathatias, Eliphalu, Macenias, Obededom, Jehiel et Ozaziu chantaient des chants de triomphe sur des harpes à huit cordes.

(V. 22.) « Chonenias, chef des lévites, pré-
» sidait à la musique pour commencer le
» premier cette symphonie, parce qu'il était
» très-habile. »

(V. 24.) « Sebenias, Josaphat, Nathanael,
» Amasai, Zacharias, Banaias et Eliezer, qui
» étaient prêtres, sonnaient de la trompette
» devant l'Arche de David. » Chap. XVI prosalombones, 1.) L'Arche de Dieu fut donc apportée et placée au milieu du tabernacle que David lui avait fait dresser.

(V. 4.) David (il) établit des lévites pour servir devant l'Arche du Seigneur pour le glorifier et lui rendre *de continuelles* actions de grâce de toutes ses merveilles et pour chanter les louanges du Seigneur Dieu d'Israël.

(V. 5.) Asaph fut le premier de tous, Zacharias le second, et ensuite Jahiel, Semiramoth, Jéhiel, Mathatias, Eliab, Bananias et Obededom ; Jéhiel fut chargé de jouer du psaltérion et de la lyre, et Asaph de jouer des cymbales.

(V. 6.) Mais Bananias et Jaziel, qui étaient prêtres, devaient sonner de la trompette devant l'Arche d'alliance du Seigneur.

Grâce à ces textes, on peut avoir une idée nette du genre de musique adopté par les Hébreux dans les circonstances solennelles. Un chanteur solo (Chonenias) entonnait les chants et dirigeait l'ensemble de l'exécution. Les harpistes répétaient la strophe, les prêtres, avec leurs psaltérions, faisaient entendre la mélopée pour la troisième fois. Hemon, Asaph et Dithun retenaient la masse dans la mesure au moyen des coups frappés rhythmiquement sur les tymbales. Ceux qui jouaient de la trompette (c'étaient des prêtres et non de simples lévites) formaient un chœur particulier plus estimé ; ils ne coopéraient pas à l'exécution des morceaux destinés aux chanteurs et aux instruments et ne faisaient entendre leurs fanfares que pendant que le chœur principal se taisait.

Le roi lui-même marchait le premier, à la façon du protogénète des Grecs, et déclamait avec enthousiasme des hymnes improvisés en s'accompagnant de la harpe et alternait avec les chœurs.

Lorsque l'Arche fut arrivée à sa destination, David institua, pour chanter continuellement les louanges du Seigneur, douze musiciens seulement. Ce petit nombre étonne, et on comprend les regrets exprimés au chap. XVI des Paralipomènes sur la simplicité excessive du culte.

(V. 1.) David étant établi dans son palais, dit au prophète Nathan : « *Me voici logé dans*
» *une maison de cèdre, et l'Arche d'alliance du*
» *Seigneur est sous une tente de peaux.* »

Nathan répondit à David : « *Faites tout ce*
» *que vous avez dans le cœur, car Dieu est*
» *avec vous.* »

(V. 3.) Mais la nuit suivante Dieu parla à Nathan et lui dit :

(V. 4.) « *Allez dire à mon serviteur David : Voici ce que dit le Seigneur : Vous ne me bâtirez point de maison pour y faire ma demeure.* »

David ne pouvait pas bâtir le temple, mais rien ne l'empêchait de donner plus de pompe à la musique religieuse.

(Chap. XXV Paralipomènes, v. 1.) « David
» et les principaux officiers de l'armée choi-
» sirent donc, pour remplir les fonctions de
» chantres, les enfants d'Asaph, d'Heman et
» d'Idithun, afin qu'ils jouassent de la cithare
» et des tymbales, s'employant chacun à leur

» tour à remplir les offices qui leur étaient » destinés, à proportion de leur nombre. »

(V. 7.) « Or le nombre de ceux-ci avec » leurs frères, qui étaient habiles dans l'art » et qui apprenaient aux autres à chanter les » louanges du Seigneur, allait à douze cent » quatre-vingt-huit qui se partageaient en » vingt-quatre groupes, et ils tirèrent au sort » dans chaque classe, sans faire exception de » personnes, soit jeunes ou vieux, soit habiles, » soit moins habiles. »

Puis vient la nomenclature des différents groupes. Ceux-ci étaient les maîtres, les chantres ou instrumentistes en titre, ayant un service obligatoire et très-défini.

Mais l'ensemble de tout ce qui était consacré à la musique de l'Arche et plus tard du temple est donné au chapitre XXIII des Prosalombones.

(V. 5.) En outre, quatre mille portiers et *autant* de chantres qui célébraient les louanges du Seigneur sur les instruments que David avait désignés.

(V. 6.) David les distribua tous, pour avoir chacun à son tour.

Ce qui montre que chacun des vingt-quatre groupes, composé de douze maîtres et d'un nombre proportionné d'élèves, avait seul le service du temple pendant un temps déterminé, et à tour de rôle.

Dans toutes les citations précédentes, on ne trouve pas mention d'une seule femme. En effet, ce qui distingue la musique des Hébreux de la musique égyptienne, c'est qu'en Egypte la musique était laissée aux femmes, chez les Hébreux elle était réservée aux hommes. Si dans les récits bibliques on voit participer les femmes aux exécutions musicales, ce n'est jamais que dans les processions, où elles frappaient en mesure sur des tymbales à main dont la forme a été retrouvée dans un bas-relief tiré d'un tombeau de Thèbes; c'était là une continuation des habitudes prises en Egypte et non répudiées par David.

On trouvait aussi des chanteuses à la cour de Salomon, mais c'était évidemment une importation étrangère introduite dans la musique du roi, musique devenue cosmopolite et sans aucun rapport avec la musique du temple, seule véritablement hébraïque.

Bien que la forme dialoguée du cantique des cantiques, qui, d'après quelques commentateurs, aurait été chanté à l'occasion du mariage de Salomon avec la fille de Pharaon, puisse à toute rigueur être considérée comme une sorte d'ébauche dramatique, il semble impossible de penser que la musique chez les Hébreux ait été systématiquement introduite dans les représentations théâtrales. En effet, au temps de la nationalité expirante, les vieux croyants crièrent au scandale lorsque le roi Hérode ouvrit à Jérusalem un théâtre à l'imitation de ceux de Rome.

Ainsi, au temps de David et de Salomon, la musique des Hébreux avait conservé son caractère essentiellement religieux, et trouvait des ressources d'exécution d'une merveilleuse grandeur à la cour d'un prince dont l'habile administration avait fait de Jérusalem le foyer de la civilisation, et dont le faste oriental imposait le respect aux princes attirés de bien loin par sa sagesse.

Mais la décadence était proche.

Salomon mort, le royaume de Juda réduit à deux tribus et resserré entre les deux grandes puissances rivales de Syrie et d'Egypte, est en proie aux fâcheuses influences du dehors, le culte du vrai Dieu est souvent abandonné pour le culte des idoles.

La musique, la forme la plus populaire de l'art, s'avilit graduellement en se faisant l'interprète des passions, le stimulant des sens. Ce ne sont plus les psaumes de louanges et d'actions de grâce qu'on chante dans les festins, et c'est en vain que les prophètes menacent : « *Malheur à vous, s'écrie Isaïe,* » *qui vous levez dès le matin pour vous plonger* » *dans les excès de la table jusqu'à ce que le vin* » *vous étourdisse de ses fumées. Le luth et la* » *harpe, la flûte et le tambour font retentir* » *dans vos festins les airs les plus délicieux.* » *Vous n'avez aucun respect pour le Seigneur,* » *et vous ne considérez pas les ouvrages de sa* » *main.* »

Elsirach, voyant l'endurcissement des cœurs, disait : de ne pas troubler les musiciens, de ne pas parler quand ils chantent et de garder sa sagesse pour d'autres temps. Il comprenait que la musique, devenue corruptrice, avait une puissance de fascination contre laquelle il n'y avait de ressource que dans la fuite, et il s'écriait : « Evite la chan- » teuse, afin qu'elle ne te fascine pas par ses » charmes. »

Si l'on trouvait encore un écho des anciens chants hébreux, c'était à l'ombre de la mort : « Tout Juda et Jérusalem pleuraient Josias, » mais Jérémie pleure le plus amèrement. » Ces chants de deuil sont répétés jusqu'à nos » jours par les chanteuses et par les chantres. »

Nous voudrions que cette citation pût s'appliquer au XIXe siècle, mais les mélodies en usage chez les juifs modernes ne peuvent pas servir de base à la reconstruction de l'édifice traditionnel. Les débris d'Israël mêlés à toutes les nations, conservateurs fidèles et aveugles des prophéties réalisées qui les condamnent, n'ont plus rien de ce qui fit leur gloire, rien de ce qui répand de l'éclat sur les fils dégénérés. Ils ont construit leur synagogues en style gothique, mauresque et selon le goût architectural du lieu qu'ils habitent, avec lequel les réminiscences de la patrie perdue étaient presque toujours inconciliables. En musique, même effacement du caractère national.

Les juifs espagnols ont conservé les intervalles de tiers de ton de la musique arabe, les juifs allemands ont des mélodies dont l'analogie avec les chants grégoriens est facile à saisir, et serait frappante si le dessin en était plus tranquille et moins orné. Ainsi à la fin de cette étude nous arrivons à une triste conclusion : qu'il faut abandonner l'espoir de retrouver quelques-uns de ces chants qui avaient un charme si élevé et si touchant que les étrangers eux-mêmes aimaient à les entendre, et les demandaient aux filles de Sion captives à Babylone. La tradition de la musique des Hébreux est perdue, et avec elle l'espoir de retrouver l'une des origines de notre plain-chant, qui lui aussi est à son tour exposé depuis longtemps à l'influence du goût profane.

Unissons nos efforts pour défendre l'art religieux dans sa manifestation la plus émouvante : il en est temps, la musique de théâtre a déjà envahi nos églises, déjà nos oreilles efféminées ont imposé aux mélodies sacrées des concessions funestes; encore quelques pas dans la même voie, et nos livres mêmes ne sauveraient pas de l'oubli les chants chrétiens de nos pères, dont l'exécution stricte peut seule maintenir la tradition.

G. SCHMITT
Organiste.

Octobre 1862.

ASSOCIATION GRÉGORIENNE

COMMUNICATION.

A Monsieur l'abbé BEZOLLES, Président de l'Association grégorienne.

Vous avez bien voulu m'envoyer un exemplaire du programme et des statuts de l'*Association grégorienne;* déjà il y a quelque temps j'avais reçu une invitation pour assister à une réunion générale ; je dois d'abord vous demander pardon de mon absence (motivée par mes nombreuses affaires) et de la liberté que je prends de vous écrire; mais confiant dans vos propres paroles : « *Nul ne » songerait à s'exclure d'une phalange qui n'exclut per- » sonne, et qui compte au contraire sur le plus grand » nombre*, j'ose vous apporter le fruit de mes travaux sur l'exécution du plain-chant.

Organiste depuis mon enfance, j'ai naturellement accompagné le plain-chant comme je l'avais entendu accompagner; cependant, il y a six mois, je fus nommé maître de chapelle à l'église de Saint-Philippe-du-Roule, et les premières paroles de M. de Borie, curé de cette paroisse, furent : *Changeons notre plain-chant.*

Je vous épargnerai, Monsieur, les recherches, changements, etc., que j'ai cru devoir faire, pour vous soumettre le résultat auquel je suis arrivé.

D'abord 1° j'ai exigé que les basses chantent *piano et lié* et non pas fort et saccadé, contrairement à ce qui se faisait, car c'était à qui donnerait le plus de voix ;

2° Je me suis permis et me permets encore de faire sentir l'accent par des longues, et de bien préciser par une grande barre la séparation de la phrase latine ;

3° Le contrebassiste, qui imitait la manière forcée des basses et qui n'épargnait pas les forts coups d'archet, comme dans un récitatif d'opéra, joue d'une manière coulée et à *l'unisson* des voix, c'est-à-dire une octave audessus de ce qu'il faisait précédemment ;

Enfin, 4° l'orgue accompagne le plain-chant à la main droite, comme une mélodie et non pas comme une basse.

Vous m'excuserez, Monsieur l'abbé, d'une aussi longue lettre, mais ne daignez n'y voir, je vous prie, que le désir unique d'être peut-être utile à une œuvre que je regarde comme très-importante.

Agréez, Monsieur, l'assurance de mon profond respect.

Emile BOURDEAU,
Maître de chapelle de Saint-Philippe-du-Roule.

CORRESPONDANCE.

A Monsieur le Directeur de la *Revue de la Musique sacrée*.

Monsieur,

Permettez-moi de consigner dans vos colonnes les impressions que j'ai rapportées d'un voyage dans quelques provinces du centre de la France ; vos lecteurs ne seront peut-être pas indifférents à ce que j'ai à dire sur l'état de la musique religieuse, dans plusieurs villes que j'ai eu occasion de visiter.

J'ai rencontré dans la cathédrale de Poitiers, un artiste sérieux qui dirige le chœur avec autant de talent que de zèle. La maîtrise est excellente et l'on y fait de bonne musique.

La maîtrise de la Rochelle est également bien organisée. Les enfants qu'on y reçoit ont de la voix. On leur fait chanter de la musique et le plain-chant traditionnel. Lorsque je dis que les enfants de cette maîtrise ont de la voix, ce n'est pas pour le plaisir d'écrire une naïveté. A la maîtrise de Clermont, on se préoccupe peu des voix, les enfants y sont destinés à l'état ecclésiastique. — Aussi, l'orgue du chœur ne sert-il guère qu'à accompagner les chantres.

La ville de Cognac a une maîtrise de vingt enfants. Ils chantent tous. — Les voix, par malheur, n'y sont pas d'un timbre pur. Peut-être cela tient-il à l'usage des boissons spiritueuses. Ce n'est qu'à force de travail qu'on parvient à en tirer parti. La seule paroisse de la ville possède qua-

tre chantres et un soliste, de plus une société chorale, fondée et dirigée dans le but de se joindre aux chanteurs ordinaires, les jours de fête. Elle possède aussi un chœur de jeunes ouvrières, chantant habituellement, et qui ne contribue pas peu à adoucir, par son charme, ce que les voix d'enfants ont de rude et de désagréable, surtout dans le faux bourdon. Voilà certes une maitrise modèle, et il serait à désirer que nos principales chapelles de Paris, comme de la province, eussent de pareils éléments. Aussi, disons-le bien vite, M. P..., le maitre de chapelle de Saint-Léger, obtient la récompense de son zèle et de son activité. Non-seulement il est très-aimé et apprécié des paroissiens, mais sa réputation s'étend chaque jour, et il comptera parmi les hommes qui ont servi avec le plus de succès la cause de la musique religieuse.

La ville de Clermont est moins bien partagée.

La cathédrale a fait l'acquisition d'un orgue pour le chœur il y a dix ans. — Il n'y a pas eu d'autre progrès depuis cette époque. Cet instrument, excellent, il est vrai, ne sert qu'à accompagner le plain-chant. Quant à la maîtrise, nous le disions tout à l'heure, on s'y préoccupe peu des dispositions musicales des enfants. Qu'importe qu'ils chantent juste ou faux, ou même qu'ils ne chantent pas du tout. — On les élève, on les instruit pour les faire entrer au petit Séminaire.

Il ne nous appartient pas de discuter cette manière d'agir : nous ne la critiquons pas non plus; nous constatons le fait, voilà tout. Il nous est permis de désirer cependant qu'il en soit là comme dans les maitrises de Paris, et que les enfants qui desservent le chœur soient au moins en état de chanter convenablement. Le maitre de chapelle pourrait alors faire chanter des messes, des solos, des faux bourdons, des motets, ce qui lui est absolument défendu aujourd'hui, en vertu de l'organisation actuelle de la maitrise. Il est vrai que les chantres de la cathédrale nous ont paru, comme tous ceux des autres églises de la ville, à peu près incapables de chanter quoi que ce soit. — Ils ont des voix impossibles. — Ils chantent lourdement, s'accadant toutes les notes et ne faisant pas entendre une parole. Le maitre de chapelle est donc forcé de se renfermer dans son rôle de professeur et d'accompagnateur. — Probablement gémit-il comme nous de ce *statu quo*.

Tout est à faire sur ce point de la France religieuse. — Il faudrait réorganiser le chœur, payer des ténors, former la voix des enfants, instruire des basses et encourager tout ce monde à bien faire. On nous objectera que l'argent manque ; mais nous répondrons que le zèle fait parfois des miracles. La bonne musique et le bon plain-chant ont un grand charme pour les fidèles Le produit des quêtes augmenterait nécessairement. Et d'ailleurs, il est rare qu'une entreprise généreuse, utile, faite en vue du progrès des âmes et des intelligences, ne soit pas secondée. Que l'on tente cette réforme, que notre faible voix soit entendue du clergé de Clermont, et nous pouvons à l'avance prédire un plein succès. Il ne faut pas que la musique religieuse reste plus longtemps dans un pareil abandon. — L'heure de la régénération a sonné pour toutes les villes de France; il n'est pas une église importante qui doive hésiter à suivre le mouvement heureux qui rétablit partout l'une des parties les plus intéressantes du culte.

Charles MAGNER.

NOUVELLES.

Le *Propagateur du Nord et du Pas-de-Calais* rend compte, à la date du 29 octobre, de l'inaguration de l'orgue d'Oignies. — L'instrument de M. Verschneider a dû satisfaire les dilettantes et les artistes, qui étaient venus en grand nombre pour assister à la réception. C'est un orgue de 25 jeux, à deux claviers, d'une belle sonorité et d'une grande puissance.

Après la bénédiction de l'orgue par Mgr Derault de Billiers, protonotaire apostolique, M. Georges Schmitt s'est fait entendre dans une *fantaisie* où se combinaient habilement les voix célestes et le cor anglais. — Il a joué en outre une *méditation religieuse*, écrite dans un style sévère et grandiose. — Après lui on a entendu M. Leroy, dans une sonate de Mozart, et l'on a admiré le parti qu'il tire des jeux de fonds. — Venait ensuite M. Duhaupas, qui a joué une prière fuguée de sa composition, morceau qui lui fait honneur.

Le chœur vocal de l'église d'Oignies est formé et dirigé par Mme de Clercq, propriétaire du château d'Oignies; on en fait le plus grand éloge.

—On a inauguré le grand orgue de la cathédrale Saint-Louis, à Versailles.

Les travaux de reconstruction ont été faits par MM. A. Cavaillé-Coll et compagnie.

L'instrument a été joué, pendant la cérémonie, par M. Lefébure-Wély.

L'ancien orgue de la cathédrale, originairement établi par Clicquot, le plus célèbre facteur de son temps, fut inauguré en 1761. Le buffet d'orgue, très-largement taillé dans le style Louis XV, avec positif en avant, se trouve posé sur une tribune en pierre, formant voussure au-dessus du grand portail, et fait de cet ensemble une très-belle décoration architectonique.

La partie mécanique et instrumentale de cet orgue, qui datait de plus d'un siècle, vient d'être entièrement renouvelée et enrichie de tous les perfectionnements de l'art moderne, par la maison A. Cavaillé-Coll et compagnie.

Cet instrument est aujourd'hui un *grand seize-pieds en montre, avec pédales de 32 pieds*. Il possède 46 jeux complets, distribués sur trois claviers et un pédalier; 12 pédales de combinaison et 3,131 tuyaux.

Cet ouvrage important, commandé par le Gouvernement, a été vérifié et reçu par deux commissions de savants et d'artistes.

—L'orgue de Saint-Germain-des-Prés, reconstruit par M. Stolz, vient d'être confié au talent de M. P. Cavallo, qui quitte Saint-Vincent-de-Paule, et qui est remplacé à cette paroisse par M. Durand.

Nos abonnés recevront avec ce numéro :

1° Un *O Salutaris* à quatre voix, d'Elsner, avec un accompagnement d'orgue par M. Dhibaut, maitre de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin ;

2° Un *Offertoire* pour orgue, par Dominique Berger.

E. REPOS, *Directeur-gérant.*

Versailles, Imp. de BEAU jeune, rue de l'Orangerie, 36.

LE PLAIN-CHANT. 5e ANNÉE. — N° 2. — 15 DÉCEMBRE 1863. **LA PAROISSE.**

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Éditeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1863 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

MÉMOIRES

dont l'impression a été votée soit par le Congrès soit par le bureau du Congrès.

Sous le titre que nous reproduisons, les différents mémoires envoyés au Congrès viennent d'être publiés. Le recueil n'a pas moins de 124 pages grand in-8°.

Un *nota bene* nous prévient, « *que le Congrès et le Bureau du Congrès tout en admettant les mémoires aux honneurs de l'impression, laissent aux auteurs respectifs la responsabilité de leurs énonciations et appréciations.* »

Le premier travail qui se présente à nous dans la brochure est un extrait de la dissertation de M. l'abbé Gontier, chanoine du Mans, sur le plain-chant et son exécution. Voici comment la question se trouve posée et résolue par l'auteur :

1° *Nature du plain-chant.*

Le plain-chant est une musique naturelle, une musique prosaïque.

2° *Rhythme du plain-chant.*

Le rhythme du plain-chant est le rhythme naturel, le rhythme de la prose.

3° *Tonalité du plain-chant.*

La tonalité du plain-chant est la tonalité naturelle, le diatonique.

4° *Modes du plain-chant.*

Les modes du plain-chant découlent de cette tonalité.

Maintenant laissons l'auteur expliquer ce qu'il entend par une musique naturelle.

« De nos jours, dit-il, quand on parle de musique, l'idée se porte tout d'abord sur la musique moderne avec ses notes longues et ses notes brèves, avec ses temps, avec sa mesure, avec son harmonie et tout ce que le génie musical a inventé pour la perfection de l'art; c'est la musique poétique, la musique figurée, la musique mesurable, divisée en temps longs et brefs : *musica figurativa, musica mensurabilis, cantus longis brevibusque temporibus mensuratus* (Francon.). Mais n'y a-t-il pas une autre musique, une musique prosaïque, libre, plane, ne connaissant ni les longues, ni les brèves poétiques, ni une mesure régulière; une musique conservant dans sa modulation le naturel d'une récitation, *naturali modulatione constans* (S. Od.); une musique primitive et naturelle, *genus musicæ primum et naturale* (S. Od.); une musique entièrement naturelle, *musica omnino naturalis* (Herman Contrat); une musique plane dont les notes n'ont pas une valeur déterminée, *cantus planus, notis incerti valoris constitutus* (Tinctoris); enfin une musique n'ayant ni les notes égales qui sont contre nature, ni les notes longues et brèves de la musique figurée; mais possédant cette inégalité de sons que le bon sens et la nature enseignent même aux ignorants, même à ceux qui n'y pensent pas (Pères francis-

cains)? Nous n'hésitons pas à dire qu'une telle musique existe, qu'elle a toujours existé, qu'elle est antérieure à la musique mesurée, *plana musica mensurabilem præcedit, tanquam principalis subalternativam.* Qu'on nous permette de donner à cette musique le nom de musique prosaïque, musique naturelle, pour la distinguer de la musique mesurée, que l'art a créée, que le génie de l'homme a perfectionnée, qui a une autre base, d'autres lois que la musique prosaïque et naturelle. »

Les opinions de M. l'abbé Gontier sur le rhythme du plain-chant nous sont connues depuis longtemps, et nous les partageons en principe. Si nous ne sommes pas complétement d'accord avec lui quant à la dénomination de musique naturelle qu'il applique au plain-chant, c'est qu'apparemment nous avons le malheur de ne pas bien saisir ses idées. Le plain-chant serait une musique naturelle parce qu'il procède diatoniquement et parce qu'il n'est pas mesurable. Mais est-il bien prouvé que les modes en usage chez les modernes et qui vraisemblablement n'étaient pas inconnus des Grecs, ne sont pas tout aussi naturels que le genre diatonique? De son côté, le rhythme mesuré n'est-il pas dans la nature aussi bien que le rhythme libre? La langue poétique ou mesurée est aussi ancienne que le monde. La nature enseigne la cadence aux sauvages de la Terre-de-Feu comme aux paysans de la Toscane. Le rhythme périodique est au contraire ce qu'il y a de plus naturel en musique. La mesure c'est l'ordre, c'est l'harmonie, c'est un des attributs les plus puissants de la beauté. Et M. d'Ortigue nous paraît être tout à fait à côté de la vérité lorsqu'il écrit les lignes suivantes citées par M. l'abbé Gontier :

« La mesure est artificielle, la mesure n'est pas dans la nature. La mesure est à la musique ce que les lois de la versification sont au langage; de même que la versification ne constitue pas la poésie, la mesure dans le chant ne constitue pas la musique. La mesure n'est pas un élément essentiel, identique à l'institution de la musique. Dans la musique comme dans la poésie, la beauté, l'inspiration est indépendante de la mesure, et n'éclate pas moins dans le plain-chant que dans la musique mesurée. »

Nous sommes fâché d'avoir à relever quelques erreurs dans cette citation. On nous dit que la *mesure est artificielle*, que la *versification ne constitue pas la poésie*. Evidemment la versification n'est pas la poésie dans le sens moderne du mot, elle est indépendante de la profondeur des idées du poëte, de la beauté de ses images et du sentiment qui règne dans son œuvre; mais c'est la versification, c'est la mesure qui prête au langage poétique un charme que tous les peuples lettrés ont su apprécier. Nous dirons plus, c'est que la mesure est par elle-même une musique. Les Indiens que nous avons vus à Paris, et qui n'avaient eu d'autres maîtres que la nature, goûtaient un plaisir extrême à frapper en mesure sur un tambourin. Et ce qu'il faut remarquer, c'est qu'ayant à choisir entre la langue des sons et la langue rhythmique, c'est celle-ci qu'ils préfèrent. La première leçon, qui leur est donnée par la nature puisque c'est elle qu'on invoque, consiste à leur enseigner la mesure. L'art musical leur est révélé par le rhythme. C'est sous cette forme seulement qu'il dirige leurs danses et préside à leurs fêtes.

Nous ne suivrons pas plus loin l'honorable auteur de la dissertation. Comme ses idées sur la musique naturelle et sur la musique artificielle ne peuvent avoir aucune influence sur les progrès de l'art et que sa définition est purement spéculative, nous préférons aborder d'autres points sur lesquels nous serons heureux d'être d'accord avec lui.

« Tout le monde, dit-il, comprend le rhythme naturel ou prosaïque. Ce rhythme de la prose, c'est la succession intermittente et irrégulière des syllabes accentuées, des syllabes non accentuées et des pauses formant des mots, des membres de phrase et des phrases. . . . .

» Comment ce rhythme de la prose est-il le rhythme du plain-chant ? C'est là le point capital, c'est toute la question. »

C'est ici que M. l'abbé Gontier a parfaitement raison. Nous allons nous entendre sur ce point capital : que le plain-chant a un rhythme et que ce rhythme est libre. Bien établir cette vérité, c'est tout simplement rendre possible et prochaine une révolution dans l'exécution du plain-chant. C'est culbuter le plain-chant à notes égales, c'est délivrer nos églises de cette mélopée grossière qui ne peut pas être le chant de saint Grégoire, qui n'a jamais pu être la langue musicale des Latins si délicats en matière de prosodie et d'accents, comme il y paraît encore dans la Péninsule, où leur souvenir ne s'est pas complétement effacé.

« On peut distinguer dans le plain-chant deux parties : la partie syllabique et la partie mélodique. Or, nous disons que dans ces deux espèces de chant, il n'y a pas d'autre rhythme que le rhythme prosaïque : c'est le même mouvement, le même naturel, la même accentuation, les mêmes divisions. En un mot, le même rhythme. »

« Le rhythme, ajoute l'auteur, est tout entier dans le texte, les valeurs dans le texte, » quant au chant syllabique.

Nulle difficulté musicale conséquemment dans l'exécution des chants de ce genre.

Il n'en est pas de même des chants mélodiques. Les opinions sur ce point sont partagées. M. l'abbé Gontier, qui repousse *à priori* le chant à notes égales ne nous donne pas une théorie suffisante du chant rhythmé comme il l'entend. Il nous dit bien qu'il ne saurait admettre des durées proportionnelles, et nous sommes en cela de son avis; mais il ne présente pas un mode d'exécution, pour les passages neumatiques qui constituent le plain-chant mélodique. Si M. l'abbé Gontier entend que toutes les notes qui ne sont point accentuées doivent être considérées comme des notes brèves, nous nous rangeons à son opinion. Il faut bien qu'il en soit ainsi, autrement la mélodie ne gagnerait pas grand'chose à ne voir apparaître que des accents qui, de place en place, essaieraient d'enlever au chant sa lourde uniformité. Compris comme nous venons de le dire, le chant rhythmé donne aux successions neumatiques une légèreté qu'elles n'ont pas dans le plain-chant à notes égales. C'est là bien certainement ce qui résulte du travail de M. l'abbé Gontier. Deux écueils sont à éviter : les notes égales et le rhythme sautillant qu'engendrent les durées proportionnelles. Cette conclusion du savant auteur de la dissertation est entièrement dans nos idées. Nous renvoyons nos lecteurs à l'opuscule de M. l'abbé Gontier. C'est un écrit substantiel qui appelle toute l'attention des musiciens versés dans la matière qu'il traite.

LOUIS ROGER.

DU CHANT ECCLÉSIASTIQUE
ET DES ILLUSTRES PERSONNAGES
Qui s'en sont occupés jusqu'à S. Grégoire.

On ne saurait refuser aux chants d'Église une origine divine et apostolique, mais la nature même de ces chants ne peut être déterminée d'une manière positive. Sans doute, les apôtres en empruntèrent les formes mélodiques aux chants qui retentirent à Jérusalem dans le temple de Salomon, puisque c'était dans la Judée que les apôtres avaient passé leur vie jusqu'à l'époque de leur dispersion après l'Ascension de Jésus-Christ, pour aller annoncer à l'univers païen la doctrine de leur divin Maître, puisque ces chants étaient certainement les seuls dont ils pussent avoir une connaissance précise. Il y a toutefois lieu de croire que leur mélodie était déjà dégénérée. Quoi que puissent prétendre à ce sujet, dans des dissertations savantes, des érudits tels que dom Calmet, le P. Martini, Kircher et quelques autres philologues ou musicographes, on peut affirmer que le caractère particulier de cette mélodie des Hébreux est demeuré pour nous lettre morte, et que nul, jusqu'ici, n'a pu le déterminer. Ce qui nous semble bien évident, c'est que les apôtres ont chanté et que le Sauveur lui-même n'a pas dédaigné de prendre part à leurs chants. On trouve la preuve de ce fait dans l'évangile de saint Marc (chap. XIV, vers. 26) et dans l'évangile de saint Matthieu (chap. XXVI, vers. 30), où on lit qu'après la dernière Cène, Jésus et ses disciples ayant chanté l'hymne d'actions de grâces, se dirigèrent vers la montagne des Oliviers : *Et hymno dicto, exierunt in montem Oliveti.*

L'apôtre saint Paul n'est pas moins explicite. On trouve, en effet, dans son épître aux habitants de Colosses (chap. III, vers. 16) : *Docentes et commonentes vosmetipsos, psalmis, hymnis et canticis spiritualibus, in gratia cantantes in cordibus vestris.* « Enseignez et instruisez-vous mutuellement par des psaumes, des hymnes et des cantiques spirituels; chantez du fond du cœur et avec grâce à la gloire de Dieu. » Le grand Apôtre dit aussi dans son épître aux Ephésiens (chap. V, vers. 18 et 19) : « Soyez rempli de l'Esprit saint, en vous entretenant par des psaumes, des hymnes et des cantiques spirituels, chantant et psalmodiant du fond de votre cœur à la gloire du Seigneur : *Implemini Spiritu sancto loquentes vobismetipsis in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino.* » Et dans sa première épître aux Corinthiens : « Je prierai d'esprit, mais je prierai aussi du fond du cœur; je chanterai d'esprit, et je chanterai aussi du fond du cœur : *Orabo spiritu, orabo mente, psallam spiritu, psallam et mente.* » Nous ferons remarquer que le verbe *psallere*, que saint

Paul et les docteurs qui sont venus après lui emploient si fréquemment, signifie dans sa véritable, dans sa primitive acception, chanter des psaumes en s'accompagnant du psalterion ou de tout autre instrument à cordes. C'est de ce verbe qu'est venu notre mot français *psallette*, qui est le lieu où l'on élève, où l'on exerce au chant les enfants de chœur.

Il nous paraît incontestable que les apôtres firent chanter aux premiers fidèles les admirables psaumes de David et autres chants pieux, tels qu'ils les avaient entendus aux jours de leur enfance. Mais lorsqu'ils eurent quitté la Judée pour répandre la bonne nouvelle dans le monde grec et romain, les apôtres et leurs disciples conservèrent-ils dans toute leur pureté originale les mélodies hébraïques qu'ils connaissaient, ou bien adoptèrent-ils, comme plus universelle et comme plus populaire, la mélopée grecque en l'ajustant aux paroles sacrées de la liturgie que leurs prédications inauguraient dans le monde? Cette question serait sans doute bien importante à résoudre; et nous avouons qu'il serait intéressant de savoir d'une façon positive et certaine à quel système musical appartenait le chant des hymnes et des psaumes que saint Paul recommandait aux chrétiens de Colosses et d'Ephèse. Mais ni le grand apôtre ni les premiers Pères de l'Eglise n'ont laissé aucun autre détail liturgique, et l'on ne saurait absolument rien préciser sur le chant des Gentils convertis à l'Evangile. Nous ne serions pas toutefois éloigné de croire qu'une grande distinction doit être faite entre les Eglises fondées à Jérusalem et dans les diverses villes de la Palestine, et les Eglises établies au milieu de l'univers païen et dans les cités de la Grèce en particulier. Dans les premières, le chant hébraïque a dû se maintenir pendant de longues années encore; dans les secondes, au contraire, il aura cédé à l'influence de la mélopée grecque, qui, par la suite, l'aura absorbé tout entier.

Quoi qu'il en soit, il importe de prouver, par d'incontestables autorités, que, pendant le laps de temps qui s'est écoulé depuis l'origine du christianisme jusqu'à la fin des persécutions, c'est-à-dire jusqu'en l'an 311, époque de la conversion de Constantin, la pratique du chant religieux n'a jamais été perdue dans l'Eglise de Jésus-Christ.

On lit dans la lettre célèbre que Pline le Jeune adressa, en l'an 110 de Jésus-Christ, à l'empereur Trajan au sujet des chrétiens : « Ils s'assemblaient à jour marqué avant le lever du soleil, et chantaient tour à tour des vers à la louange du Christ, comme d'un Dieu. » Saint Justin dit *le Philosophe*, né à Sichem en Palestine vers 103, converti à la foi catholique à l'âge de trente ans, et condamné, vers 167, par Rusticus, préfet de Rome, à avoir la tête tranchée, s'énonce en ces termes dans sa première *Apologie* pour les chrétiens : « Nous n'honorons point Dieu par des libations, ni par de sanglants sacrifices, mais par nos prières, nos louanges et nos actions de grâces. Nous chantons des hymnes en son honneur. » Tertullien, né à Carthage vers 145, mort vers 220, Tertullien que Châteaubriand a surnommé *le Bossuet d'Afrique*, n'est pas moins formel que saint Justin. On lit au chapitre 39 de son *Apologétique* : « Après qu'on s'est lavé les mains et qu'on a allumé les flambeaux, chacun est invité à chanter les louanges de Dieu qu'il tire des saintes Ecritures et des hymnes qu'il compose lui-même. » Au paragraphe 21 de son Traité de *l'Oraison dominicale* : « Les plus zélés chrétiens ont coutume d'ajouter à la prière des hymnes ou des psaumes dont ils chantent alternativement les versets, lorsqu'ils sont plusieurs ensemble. » Au paragraphe 9 de son *Epître* à sa femme : « Ils chantent ensemble des psaumes et des hymnes : c'est à qui louera le mieux leur Dieu commun. » Paul de Samosate ayant succédé à Démétrien sur le siége patriarcal d'Antioche, le déshonora par le dérèglement de ses mœurs et par l'impiété de sa doctrine. Après deux conciles tenus infructueusement contre lui en 264 et en 267, à Antioche même, cet hérésiarque fut condamné et déposé dans un troisième qui s'assembla en 270. La lettre synodale adressée au pape saint Denys et à Maxime, patriarche d'Alexandrie, et qui nous a été en partie conservée par Eusèbe, nous apprend qu'un des motifs de sa condamnation fut le bannissement de son Eglise du chant des psaumes de David et des hymnes composées en l'honneur de Jésus-Christ.

Grâce à la conversion de Constantin, la manifestation du culte extérieur prit dans l'empire un libre essor; et cette manifestation favorisa certainement beaucoup les développements du chant ecclésiastique. Les villes de la Grèce et de l'Asie Mineure où, depuis longtemps, le christianisme s'était implanté, avaient été presque toutes dotées d'un siége épiscopal. Devenu seul maître du monde ro-

main, Constantin transféra, en 329, le siége de l'empire de Rome à Byzance qui ne tarda pas à devenir comme un foyer de l'art chrétien. Ces deux circonstances devaient avoir une grande influence sur les chants de la liturgie ecclésiastique dans lesquels se fondit la mélopée grecque. On en trouve la preuve dans le 15e canon du concile de Laodicée tenu en 364, canon relatif à la musique d'église, et qu'adoptèrent la plupart des évêques de l'Orient et de l'Occident. Ce canon statue qu'il n'y aura que les chantres inscrits dans les registres des églises qui pourront monter à l'ambon ou jubé, et y chanter sur le livre. Tel est le sens véritable de ce canon, qui, ainsi que l'ont prétendu certains écrivains, ne défend pas au peuple de chanter dans l'église, puisqu'il est certain que c'était la coutume chez les Grecs que le peuple y exécutât des chants à deux chœurs, comme le prouvent saint Basile, *Epistola ad Neocæsarienses*, et saint Jean Chrysostome dans sa première homélie sur ces paroles d'Isaïe : *Vidi Dominum*. Tertullien nous le prouve également dans le texte de son traité de l'*Oraison dominicale* cité ci-dessus. Ce chant à deux chœurs s'appelait *Antiphonie*, dérivé de deux mots grecs : ἀντὶ, contre, φωνὴ, voix, ou chanter devant, en présence les uns des autres, alternativement. C'est au sujet de ce chant que saint Isidore, évêque de Séville au VIe siècle, s'exprime ainsi dans son traité *De Officiis ecclesiasticis* : (lib. I, cap. VII) : « Les Grecs composèrent les premiers les antiennes qui devaient se chanter à deux chœurs alternativement comme deux séraphins. Chez les Latins, ce fut le même Ambroise qui, à l'imitation des Grecs, établit ces antiennes, et bientôt leur usage se répandit dans sous les pays de l'Occident : *Antiphonas Græci primum composuerunt, duobus choris alternative concimentibus, quasi duo seraphim; apud Latinos autem primus idem Ambrosius antiphonas constituit, Græcorum exemplar imitatus. Et hinc in cunctis occiduis regionibus earum usus incubuit.* »

Le continuateur d'Eusèbe, Socrate le scolastique, qui vivait au Ve siècle, rapporte dans son *Histoire ecclésiastique* une légende qui a fourni sans doute à saint Isidore sa comparaison du chant alternatif à deux chœurs au chant des séraphins. Suivant cette légende, saint Ignace, que saint Pierre lui-même avait fait évêque d'Antioche, et qui souffrit le martyre vers l'an 107, entendit un jour les anges célébrer alternativement les louanges de Dieu. Frappé de la beauté de leurs chants, il résolut d'instituer dans son Eglise un chœur alternatif et l'y établit en effet. D'autres écrivains, au contraire, assurent que cet usage fut introduit dans l'Eglise d'Antioche par un prêtre appelé Flavien, contemporain de saint Basile le Grand, qui, élu évêque de Césarée en 370, l'adopta vers cette époque pour sa propre Eglise. Les diverses opinions sont également respectables ; mais les monuments de la primitive Eglise nous autorisent à croire que le chant à deux chœurs alternatifs, généralement adopté depuis la tenue du concile de Laodicée, remonte assurément aux temps apostoliques, puisque les Thérapeutes, moines qui, dès ces temps reculés, se livraient à une vie contemplative et mortifiée, l'avaient établi au sein de leurs petites communautés.

Les annales ecclésiastiques nous ont laissé sur la nature et le mode d'exécution du chant des premiers chrétiens des notions si rares et si incomplètes, qu'on peut dire avec quelque vraisemblance que jusqu'à saint Ambroise, il n'y eut aucune règle fixe et bien arrêtée sur cette partie importante de la liturgie. Pendant trois siècles, l'Eglise, réfugiée dans les catacombes, eut à traverser de longues épreuves, d'effroyables persécutions ; elle ne put disposer que de faibles moyens d'exécution, et le chant des fidèles dut se ressentir de cet état de choses. La plus grande simplicité y présidait sans doute, et le chant subit naturellement l'influence des contrées où s'établissait la nouvelle société religieuse qui ne garda cependant que peu de chose des débris de la société antique qu'elle remplaçait. La mélodie hébraïque, nous l'avons dit, se conserva dans les cités où les Juifs convertis à la foi se trouvaient en minorité ; mais dans la Grèce, à Corinthe, par exemple, ne doit-on pas présumer que les fils de Périclès, après avoir ouvert les yeux à la lumière de l'Evangile, essayèrent, dans les assemblées pieuses où la doctrine nouvelle leur était prêchée, d'adopter les chants du Psalmiste royal aux accords lyriques de Terpandre, de Lasus ou de Phrynis (1). Les deux éléments grec et hébreu

(1) Terpandre, musicien et poëte, naquit à Lesbos, vers l'an 676 avant Jésus-Christ. Il fut souvent couronné aux jeux olympiques, et ajouta trois cordes à la lyre. Lasus ou Lassus, né à Hermione dans l'Argolide, vivait vers l'an 550 avant Jésus-Christ, et est surtout connu comme le maître de Pindare et le fondateur de la poésie dithyrambique athénienne. Musicien renommé, il écrivit, s'il faut en croire Suidas, sur la musique un traité, le premier de ce genre composé chez les Grecs.

combinés servirent à former un genre mixte que les autres peuples adoptèrent à mesure que la foi chrétienne devenait leur foi. Telle était, à notre avis, la situation du chant lorsque parut l'un des plus illustres Pères de l'Eglise latine, qui, placé à la tête d'un important diocèse, mit à profit les études spéciales qu'il avait faites de la musique, et conçut le dessein de régulariser celle qui était en usage dans l'Eglise en l'établissant sur des bases aussi solides que rationnelles. Nous avons nommé saint Ambroise : c'est donc par ce grand archevêque et par saint Augustin, son contemporain, que nous commencerons l'aperçu des personnages célèbres qui se sont occupés du chant ecclésiastique jusqu'à l'époque de saint Grégoire.

H. FISQUET.

CORRESPONDANCE.

A Monsieur le Directeur de la *Revue de Musique sacrée.*

Annecy, le 20 novembre 1863.

Monsieur le Directeur,

En ouvrant votre numéro du 15 octobre dernier, j'y ai trouvé, à mon adresse, une réponse qui m'a un peu surpris, et au sujet de laquelle vous me permettrez de vous faire quelques observations.

Usant de la latitude que vous sembliez offrir aux écrivains qui s'occupent de musique religieuse, et dont plusieurs avaient profité avant moi, j'avais pris la liberté de vous adresser, sous forme de lettre, un article mûrement conçu, pour vous exprimer ma manière de voir, sur un sujet rentrant dans le cadre de votre feuille, et vous indiquer quelques moyens que j'estimais propres à conduire au noble but que vous poursuivez.

Au lieu de l'article que j'attendais et qui n'a paru nulle part, la *Revue* s'est contentée de publier une réponse, dont la forme est très-élégante et très-polie, j'en conviens, mais qui a le tort de reposer sur une analyse où l'on me prête des idées et des sentiments qui ne sont point les miens.

En réalité, l'ensemble de cette analyse tend à me présenter comme un rénovateur radical, qui veut faire une révolution dans l'Eglise en portant une main audacieuse sur le *vieil édifice du plain-chant*. Or, cela n'est jamais entré dans ma pensée. Je ne demande point la réforme du *plain-chant*, c'est-à-dire des mélodies grégoriennes, que je respecte autant que tout autre, mais seulement de la *notation* du plain-chant, chose bien différente, qui a déjà changé bien des fois, qu'on a modifiée encore de nos jours, et qui pourrait subir bien d'autres améliorations, comme l'auteur de la réponse est forcé lui-même de le reconnaître.

Ma pensée n'est point de faire violence à qui que ce soit, et de détruire les vieux livres entre les mains de ceux qui les comprennent. En somme, je ne demande qu'une chose fort simple, c'est que, concurremment aux éditions du plain-chant en notation ancienne, on en publie au moins d'autres en notation moderne, afin qu'elles puissent être lues par toutes les personnes de bonne volonté, fort nombreuses sans doute, qui ne connaissent que cette dernière notation, et qui ne consentiraient pas à faire de la notation ancienne du plain-chant une étude spéciale. Y a-t-il là rien de bien effrayant et de bien propre à démolir le *vieil édifice* qu'on veut protéger?

Cette thèse est, selon moi, très-naturelle et parfaitement soutenable. Pour en comprendre la portée, ne confondons pas la parole avec l'écriture; sachons distinguer le chant grégorien des signes destinés à le rendre, c'est-à-dire de sa notation actuelle, qui, étant de plusieurs siècles postérieure à saint Grégoire lui-même, n'a point droit au même respect.

Vous vous êtes élevé aussi, dans votre réponse, contre la proposition que j'ai faite de composer, au profit des églises surtout qui possèdent peu de ressources musicales, un recueil spécial de messes, où des versets en harmonie, à trois ou quatre parties, alterneraient avec d'autres versets chantés par le chœur à l'unisson. Vous avez cru qu'en faisant cette demande, je dédaignais les mesures en plain-chant, et que je ne croyais pas « les cantilènes grégoriennes assez capables d'intéresser les masses. » Rassurez-vous, monsieur le Directeur, il n'en est rien.

J'estime beaucoup, je vous l'ai dit, les messes de saint Grégoire, comme tous les morceaux composés selon les règles de l'ancienne tonalité; mais, je ne suis pas de ceux qui croient devoir repousser de nos églises toutes les compositions qui sentent la tonalité moderne, quelque mérite qu'elles puissent avoir d'ailleurs. Vous ne semblez pas être vous-

même de ce nombre, monsieur le Directeur, à en juger non-seulement par les articles que vous avez insérés dans votre *Revue*, mais encore par les publications musicales que vous y annoncez ou qui en accompagnent les divers numéros.

Cela étant, y aurait-il rien d'étonnant à ce que les églises de la province, dont la plupart sont loin d'avoir les moyens d'exécution dont on dispose dans les grandes villes, demandassent qu'on voulût bien s'occuper de composer, pour elles au moins, des morceaux d'un abord plus facile, d'une marche plus grave et plus soutenue, et qui, en laissant au chœur, c'est-à-dire aux chantres ordinaires et à la masse des fidèles, une part réservée, offriraient un effet bien moins monotone, et, au total, bien plus religieux que ceux qu'on nous propose aujourd'hui? Ce moyen, qui consisterait à imiter plus ou moins et à rajeunir, non pas le style, mais le système ou la forme employée par la Feillée, n'a-t-il pas déjà été tenté, en partie au moins, par divers compositeurs du plus grand mérite, qui ont mis en harmonie divers morceaux de facture déjà ancienne, tels que la messe dite *des Anges* et la *Messe royale* de Dumont?

Ne serait-ce pas, en adoptant cette méthode, fournir aux fidèles un moyen de sortir du rôle purement passif qu'on leur impose ordinairement, lorsque les morceaux religieux, et surtout les messes, sont exécutés exclusivement par les maîtrises? Ne serait-ce pas la meilleure voie ouverte pour les faire concourir à l'exécution du chant sacré, les associer aux splendeurs du culte, dans les limites du possible, et rentrer ainsi dans l'esprit de l'Église?

Tel est mon sentiment, monsieur le Directeur. Il y a là un point de vue plus sérieux que vous ne pensez, et ma vieille expérience en matière de chant ecclésiastique et de musique religieuse m'autorise à croire que bien des membres du clergé l'apprécieront comme moi. Quoi qu'il en puisse être, j'ose attendre de votre impartialité que vous ne refuserez pas d'ouvrir vos colonnes à ces observations, que j'ai cru devoir opposer à votre réponse. — Cela n'ôtera rien, je l'espère, à la sympathie que je professe pour votre œuvre, et aux vœux sincères que je forme pour son entier succès.

Veuillez agréer l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

L'abbé P.-F. Poncet,
Chanoine d'Annecy.

RÉPONSE

à M. l'abbé Poncet, chanoine à Annecy.

Monsieur le Chanoine,

Le Comité de rédaction et de patronage de la *Revue de Musique sacrée* m'avait chargé de répondre à une lettre écrite par vous et adressée au directeur du journal. — J'avais dit, dans ma réponse, que nous ne pouvions pas la reproduire *in extenso;* mais que des fragments pourraient en donner une idée. Pardon, monsieur le Chanoine, si nous n'avons pas satisfait aux exigences d'une solide réponse, ni aux convenances d'une discussion publique.

Oui, il est vrai que votre lettre n'a été imprimée nulle part; que personne n'a pu vous juger, et que, partant, nous n'avons pas le droit de vous faire trouver en défaut, votre cause n'ayant pas été entendue. — Il est très-vrai encore que des lettres aussi longues que la vôtre, par exemple celles de M. l'abbé Couturier, étaient d'une étendue raisonnable et ont été néanmoins imprimées *in extenso* dans la *Revue*.

Oui, mais permettez-moi, monsieur le Chanoine, non pas de défendre, mais de disculper mon article et de le compléter.

Je dois dire que le numéro d'octobre était chargé de matières et qu'il était très-difficile de vous reproduire *in extenso*. Les choses, ici-bas, sont relatives : ce que l'on peut aujourd'hui, est impossible demain. Et puis votre lettre ne pouvait être scindée : la réponse se fût fait trop longtemps attendre.

J'ajoute que je n'ai point tronqué vos phrases; et si la chose en valait la peine, je pourrais affirmer sans témérité que « je ne vous » ai pas fait jouer un rôle ou excentrique ou » ridicule. »

Je suis heureux, monsieur le Chanoine, de reconnaître publiquement, dans ces colonnes, que je suis tout nouveau venu dans l'arène, et que mes armes ne sont pas couvertes de la poussière de trente années de luttes et de combats. — L'expérience me fait défaut; il semble donc que vos idées puissent *à priori* avoir raison contre les miennes.

Cependant, sur la lettre que l'on vient de lire, je hasarderai quelques réflexions.

Je remarque d'abord ces paroles : « En réa- » lité, l'ensemble de cette analyse (celle faite » de la première lettre de M. l'abbé Poncet) tend à me présenter comme un rénovateur

» radical qui veut faire une révolution dans » l'Eglise, en portant une main audacieuse *sur » le vieil édifice du plain-chant.* Or, cela n'est » jamais entré dans ma pensée. »

Fort bien, monsieur le Chanoine; je le crois sans peine, et je suis persuadé que vous aimez et tenez à conserver ce qui nous reste de l'œuvre de saint Grégoire et des vieux auteurs de nos chants liturgiques. Non, certes, vous n'êtes pas de l'école de MM. les abbés Prunier, Euvrard, curé de Belan et Clergeau.

Ils ont écrit, ces messieurs, que « c'était » faire une large part au plain-chant que de » lui accorder un amateur sur cent,» et ils se sont demandé « si, le rit romain étant adopté » dans la majorité des diocèses, une édition » ne ferait pas une heureuse spéculation en » mettant au jour des livres notés en musi- » que.» — Numéro de *la Maîtrise*, du 15 avril 1858 : *Les Fossoyeurs ou l'enterrement du plain-chant.*

Ce ne sont pas là vos doctrines, monsieur le Chanoine. Non, vous ne voulez pas porter la main *sur le vieil édifice du plain-chant* pour le détruire, mais au contraire pour le soutenir et pour l'empêcher de tomber en ruines. Néanmoins, sans le vouloir, vous pourriez le donner à penser.

En effet (et ici je discute votre opinion), si vous traduisez le plain-chant en notation moderne, vous donnez à vos mélodies la figure de la musique mesurée, une ronde emportant avec elle l'idée de la durée de deux blanches, la blanche l'idée de la durée de deux noires, etc. — Aussi le R. P. Dufour est-il très-embarrassé pour nous convaincre que, par *mesure,* dans l'exécution du plain-chant restauré d'après le système du R. P. Lambillotte, il n'entend pas la mesure rigoureuse du métronome. Fatalement, on se laissera toujours tromper par cette notation moderne transportée dans le plain-chant, lequel sera pris pour de la musique ou au moins pour du plain-chant musical. — Ainsi je ne puis me défendre de chanter en deux temps une écriture qui me présente deux blanches, une blanche pointée et une noire, des durées en un mot qui sont toujours proportionnelles; Saint-Sulpice et d'autres paroisses de Paris pourraient nous enseigner comment se pratique la chose.

Je dis que, selon toutes les apparences, les partisans de la notation moderne adaptée au plain-chant semblent vouloir le détruire. L'introduction de *rondes, blanches, noires, croches, pauses, soupirs*, etc., importerait dans le chant de l'Eglise la mesure, le temps fixe, déterminé. — Or, ceci est opposé à nos principes, puisque nous chantons les mélodies grégoriennes selon l'accentuation, dans une manière assez libre, assez naturelle, s'inspirant beaucoup plus des sentiments de l'âme, de l'intelligence des paroles du texte, que de la notation écrite. Aussi nous tenons très-peu à *cette désignation* de notes doubles, carrées, longues, brèves, rhomboïdes, etc., parce que nous ne voyons pas, entre ces figures, de proportion rigoureuse, comme nous en voyons entre celles-ci : *blanches, noires, croches, etc.*

Mais je vais plus loin que je ne m'étais proposé.

Une pensée me vient, monsieur le Chanoine. Si, au lieu de plaider chacun en notre faveur, nous prenions un juste milieu, un procédé sage, favorable à nos deux opinions et pouvant produire admirablement cette restauration du plain-chant que nous désirons et que nous cherchons, il me semble qu'en nous faisant quelque concession, nous arriverions à un assez bon résultat. Ainsi ne gardons qu'une seule clef, celle de *sol;* rejetons les autres clefs d'*ut* et *fa,* avec leurs changements et leurs positions différentes; supprimons les armures de *dièzes* et de *bémols,* qui font du travail de M. Kœnig un livre à hiéroglyphes, et les signes de la notation moderne; plaçons au-dessus de la portée des signes de ponctuation, selon le temps que le chanteur doit mettre à respirer, des points d'orgue ou de suspension, etc., et nous aurons fait un progrès.

Vous affirmez dans votre lettre, monsieur le Chanoine, que « vous n'êtes pas de ceux » qui croient devoir repousser de nos églises » toutes les compositions qui sentent la tonalité moderne.»

Je n'ai pas de peine à me laisser persuader. Oui, vous voulez du plain-chant et de la musique. Ceci est fort bien; mais je vois que vous auriez la pensée de « rajeunir non pas le » style, mais le système et la forme employée » par la Feillée, etc.,» — et ceci n'est pas aussi bien; loin de là.

Avec la meilleure volonté du monde, je ne puis souscrire à cette opinion, d'un côté suivie par Dumont, J.-B. Lully, l'abbé Bonaud, et par les auteurs des messes thérique, célestine, trompette, autrement dite *de Bor-*

deaux, etc.; d'un autre côté combattue par J.-J. Rousseau, tout philosophe génevois et protestant qu'il était, et par des musicologues modernes très-estimés, tels que MM. Danjou, d'Ortigue, Stéphen Morelot et tant d'autres.

Ah! que Dieu nous garde de revoir *trôner* dans nos églises les messes harmonisées de l'abbé Nonaud et Trompette, et autres de la même composition. Aussi bien le public verrait ce qu'un pareil système peut produire, et quels services on est en droit d'attendre de lui.

Contre ce système je cite de J.-J. Rousseau ce passage, qui devient lieu commun, tant de fois on l'a cité depuis quelque temps:

« On peut dire qu'il n'y a rien de plus ridi- » dicule et de plus plat que ces *plains-chants* » accommodés à la moderne, *pretentaillés* des » ornements de notre musique, et *modulés* » *sur les cordes de nos modes*; comme si l'on » pouvait jamais *marier* notre système har- » monique avec celui des modes anciens, *qui* » *est établi sur des principes tout différents.* »

Maintenant, que M. d'Ortigue me permette de reproduire quelques-unes de ses paroles. Il a soutenu le chant grégorien et la musique religieuse toute sa vie; il n'a eu que le tort, étant trop convaincu, de le faire trop cruellement sentir à ses adversaires.— «Nous con- » jurons, dit-il (page 1245, *Dictionnaire de mu-* » *sique*), NN. SS. les évêques, MM. les curés » et les ecclésiastiques préposés au chant, de » ne jamais donner entrée dans l'église à » tous ces plains-chants harmonisés, arrangés, » vulgarisés.

» Malheureusement, ces monstruosités sont » en usage dans plusieurs églises, et beau- » coup de prêtres les laissent subsister, sous » prétexte qu'elles existent depuis longtemps. » —Nous y sommes habitués, disent-ils, etc., » etc. — Nous supplions NN. SS. les évêques » de ne pas se laisser abuser par ces sophismes » de la routine et d'une coupable paresse. »

Après M. d'Ortigue, écoutons M. l'abbé Stéphen Morelot:

« Ce n'est pas seulement en France (dit-il » dans la *Revue* de M. Danjou) que ce genre bâ- » tard a eu du succès; il en a encore beaucoup » en Italie, où même il paraît avoir commencé » plus tôt que chez nous. — (Voir le *Recueil* du » 24 mars, du religieux franciscain le P. Illu- » minato de Taurino.) — Les compositeurs » qui ont continué à cultiver ce genre de mu- » sique après l'avénement de la tonalité mo- » derne, ont subi les lois de cette tonalité, en » sorte que ce chant, toujours purement mé- » lodique, a fini par constituer un ordre de » composition tout à fait différent du plain- » chant ou *canto fermo.*»

Après ces citations que j'ai apportées contre l'admission du système ou forme employée par la Feillée, je me permets de clore cette petite discussion par une preuve assez convaincante à mon sens. — «Cette méthode, d'a- » près laquelle on composerait des morceaux » d'un abord plus facile, d'une marche plus » grave et plus soutenue, moins monotones et » plus religieux que ceux qu'on propose au- » jourd'hui, fournirait aux fidèles un moyen » de sortir du rôle purement passif qu'on leur » impose ordinairement, en les faisant con- » courir à l'exécution du chant sacré. » — C'est là, monsieur le Chanoine, votre sentiment.

Ainsi donc, le plain-chant et ses cantilènes pleines de mélodie et de suaves émotions ne suffisent pas aux fidèles; ils doivent les abandonner en partie. — Il leur faut des messes ou des morceaux à la Feillée. — Mais, vous répond M. L. Roger, dans le numéro de septembre, « n'est-il pas visible que l'on crée » un chant liturgique qui à la longue sera » consacré par la coutume, systématisé, ap- » proprié à toutes les fêtes, et que ce chant » introduit aujourd'hui sera dans un siècle ou » deux, peut-être même avant, exposé aux » mêmes vicissitudes que le plain-chant? »

Il faut un chant liturgique; ceci est hors de doute. Or, ce chant liturgique sera ou de la musique proprement dite, ou du plain-chant musical, ou le vieux chant grégorien.

1° Or nous convenons que l'Eglise ne prendra jamais pour musique liturgique celle des Palestrina, Vittoria, Jomelli, Orlando Lasso, Mozart, Haydn, Lesueur et les autres maîtres soit anciens, soit modernes.

2° Adoptera-t-elle un plain-chant musical nouvellement fabriqué selon le système la Feillée? — Si j'en juge d'après les opinions de tous nos artistes, de la plupart des hommes de goût, de la teneur des canons de tous les conciles qui se sont occupés de musique ecclésiastique; si j'en juge d'après les pauvres succès obtenus par les plains-chants musicaux des compositeurs du plus grand mérite dont vous parlez, qui ont mis en harmonie la messe dite *des Anges* et la messe royale de Dumont, je suis tout porté à croire que là encore l'Église ne prendra pas son chant liturgique.

Reste donc le plain-chant de saint Grégoire, tel que nous le donnent les anciens manu-

scrits déchiffrés et reconnus par les savantes commissions de Reims et de Digne.

Que l'on compose quelquefois ou que l'on arrange des messes, motets, proses, hymnes, dans un style intermédiaire, bâtard, qui n'est ni du plain-chant ni de la musique, je ne ferai pas grand bruit pour m'y opposer. Mais qu'on n'étende pas, qu'on ne généralise pas ce système outre mesure. — Les fidèles, si on sait faire leur éducation musicale, ont assez de richesses entre les mains sans aller glaner ailleurs. — En résumé, rarement des plains-chants selon le système la Feillée, quelquefois de la musique religieuse proprement dite, le plus souvent du plain-chant, voilà quel est mon avis.

—Telle est ma réponse, monsieur le Chanoine. Après la lutte, les combattants, vainqueurs ou vaincus, vont s'asseoir sous le même ombrage, et se reposent de leurs fatigues dans la paix et la plus cordiale fraternité. J'aurais désiré qu'il y eût entre nous unité d'opinions théoriques et pratiques et que, voulant le même but, nous ne fussions pas divisés dans le choix des moyens à employer. Mais ne désespérons pas de nous convaincre mutuellement et de nous ramener l'un vers l'autre. Je cherche la vérité. Je suis prêt à me laisser éclairer par sa lumière, lorsqu'elle se présentera à mes yeux.

Agréez, etc.

R. Bézolles.

DOCUMENTS BIOGRAPHIQUES

Sur les compositeurs les plus célèbres des xv[e] xvi[e] *siècles.*

AGOSTINO AGAZZARI

Tous les auteurs sont d'accord sur l'origine d'*Agostino Agazzari* : il appartenait à une famille noble. L'année de sa naissance n'est pas précisée par la plupart, mais peut être reportée probablement à la fin du seizième siècle. On ne peut dire avec certitude sous quelle direction et dans quelle ville il reçut ses premières notions de musique. Seulement, on admet généralement que *Agazzari* n'est pas resté simple amateur, mais qu'il a de bonne heure atteint la maturité d'un maître. Ses contemporains le connaissaient sous ce nom : « *Accademico armonico intronato,* » et les titres de ses œuvres imprimées, à l'exception des premiers, ajoutent à son nom ce prædicat d'honneur.

Parmi les fonctions publiques qu'il remplit, on cite, sans qu'il y ait contestation sur ce point, celle qu'il occupa à la cour de l'empereur Matthias, et l'on sait encore qu'il a été plus tard maître de chapelle de Saint-Apollinare, à Rome, et du collége Austro-Ungary.

Toutefois, comme les premières œuvres imprimées à Rome dans l'année 1603, portent cette indication : « *Musicæ præfectus in collegio Germanico,* » l'assertion qu'on vient de lire pourrait bien reposer sur une erreur que nous rectifierons, en disant qu'Agazzari a été au service de l'archiduc Matthias, avant que celui-ci fût roi de la Hongrie et empereur romain, à moins que l'on ne puisse prouver qu'il ait vécu plus tard à la cour impériale.

Le doute est moins permis au sujet de sa mort, qui eut lieu à Siena, sa ville natale, vers 1640-1645. Il avait été pendant longtemps maître de chapelle à la cathédrale.

Il serait difficile de raconter avec certitude beaucoup de particularités de sa vie. Il est impossible de trouver la moindre notice biographique dans les préfaces et dédicaces de ses œuvres. *Agazzari*, sous le rapport artistique, compte parmi les plus féconds compositeurs de l'école romaine. Malgré sa prédilection pour les maîtres de cette école, qui furent ses devanciers, et qui lui servaient de modèles dans ses travaux importants de musique d'église, il n'était nullement opposé aux innovations qui se produisaient de son temps, et il fut l'un des premiers qui introduisirent ce qu'on appelait : « Les concerts d'Eglise. »

Il partage aussi avec *Lud. Viadana* le mérite, sinon d'avoir inventé la basse chiffrée, mais du moins de l'avoir formulée et d'avoir enseigné la vraie manière de l'écrire. La plupart de ses œuvres ont une partie d'orgue particulière qui contient l'élément, vulgairement dit *continuo*, où les basses avec les chiffres indiquent l'accompagnement.

Il enseigne l'exécution de cet accompagnement dans un traité particulier (1), précédé d'un recueil des motets (2).

Un autre ouvrage théorique se trouve cité par *Forkel* (Littérature générale de la musique, page 350) :

(1) Del suonare soprano L basso con tutti stromenti et uso loro nel consorto, dell' *Armonico intronato.*

(2) Agustini Agazzari Armonici intronati sacrarum cantionum quæ binis ternis, quaternisque vocibus concinnuntur. Liber II. Opus V. Moteitorum. Cum basso ad organum. Venetiis, apud Ricciardum Amadinum. MDCVIII, 4.

Agazzari (Agostino), Armanico intronato ; la musica ecclesiastica, deve si contiene la vere deffinizione della musica come scienzia, non più veduta, e sua nobilta. In Siena, 1638. 4.

Outre ses œuvres pour l'église et les deux volumes des Madrigaux à cinq et six voix, il faut citer une composition dramatique qui a été écrite en 1614 pour une cérémonie nuptiale, et qui a été imprimée à Ronciglione sous le titre : « *Eumelio, dramma pastorale cogl'intermedii apparenti.* »

Dans toutes ses œuvres, on reconnaît l'harmoniste profond, sentant vivement et se plaisant dans les spéculations de l'art.

Beaucoup de chants écrits dans le meilleur style d'église se trouvent dans les œuvres suivantes :

Augustini Agazzari musici concentus in collegio germanico Præfecti SACRARUM CANTIONUM *quem quintis, sextis, septenis, octonisque vocibus concinuntur.* LIBER PRIMUS. *Romæ, apud Aloysium Zanettum. MDCIII.* 4.

Ejusd. Sacræ Laudes, etc. LIBER SECUNDUS. *Ibid. MDCIII.* 4.

Ejusd. SACRARUM CANTIONUM, etc. LIBER TERTIUS. *Ibid. MDCIII.* 4.

Dans ces trois volumes se trouvent des modèles du chant d'église le plus pur.

Les suivants sont aussi d'une grande valeur :

Psalmi ac Magnificat, quorum usus in vesperis frequentior est, OCTO VOCIBUS. *Ab Augustino Agazzari Armonio Intronato. Opus XV. Venetiis, apud Ricciardum Amadinum. MDCXI.* 4.

Dans ses phrases à doubles chœurs on reconnaît une plénitude d'harmonie et une habileté rhythmique, comme les plus grands maîtres en ont eu seuls le privilége.

Le morceau publié dans la *Musica divina* de Charles Proske ; LXV. *Benedicta sit sancta Trinitas,* est tiré de l'ouvrage intitulé : *Agazzari Sacrarum Cantionum, quæ binis, ternis, quaternisque vocibus concinuntur. Mediolani, MDCVII.* 4.

Georges SCHMITT.

LES CONCOURS D'ORGUE.

Dans les conditions où nous avons vu se faire plusieurs concours d'orgue, nous ne pouvions nous en déclarer partisan.

Dès lors que les concours n'ont lieu que pour la forme, il importe peu que les places soient données avec ou sans concours.

On a vu des organistes subir pendant plusieurs mois les épreuves d'un concours, jouer tous les dimanches sans rétribution et à tour de rôle, s'escrimer à qui mieux mieux pour faire valoir leurs talents, et remerciés en fin de compte pour qu'ils cèdent la place à un autre qui n'avait pas concouru. Cela s'est passé à Paris et s'est renouvelé dans des concours qui ne duraient pas aussi longtemps. Ce fut au moins regrettable pour ceux qui eurent le droit de se croire mystifiés.

Il y a des organistes qui ne veulent pas concourir, c'est leur droit. Quelquefois même c'est leur devoir.

Supposons qu'une place soit vacante à Montrouge ou à Vaugirard, et qu'un organiste comme M. Lemmens eût des motifs pour vouloir s'en emparer, imposerait-on à cet homme de talent l'obligation d'entrer en lice avec des concurrents battus à l'avance ? Nous ne le supposons pas.

Dans un cas pareil, c'est au conseil de fabrique de prendre une détermination à laquelle personne ne trouverait à redire.

Dans l'ordre ordinaire des choses, nous croyons que les concours sont commandés par la justice. S'ils sont faits avec franchise et avec équité, ils ont l'avantage inappréciable de couper court aux intrigues et de laisser les honneurs de la guerre au plus capable.

Les concours ont un degré de moralité que le clergé doit apprécier. Ils sont la sauvegarde de la dignité des artistes et la garantie du talent.

Un concours offre aux hommes de mérite des chances de succès que la faveur leur refuse souvent. Ceux qui se retirent vaincus ne peuvent s'en prendre qu'à leur insuffisance ou aux mauvaises dispositions dans lesquelles ils étaient en se présentant au clavier. Un concours, s'il est loyal, ne blesse personne et satisfait tout le monde. Les concurrents malheureux ne manquent jamais, dira-t-on, d'user du droit qu'ils ont de maudire leurs juges, mais dans leur conscience ils sont forcés de s'avouer la vérité.

Lorsqu'il est entouré de toutes les circonstances qui en assurent la sincérité, un concours est le salut du vrai talent.

Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'il est prouvé que les hommes les plus recommandables par leur capacité et par la distinction de leur caractère sont ceux qui savent le moins user des influences et faire la cour. Il y a donc tout à parier qu'un artiste de talent échouera là où la brigue est nécessaire. Les concours seuls peuvent lui donner des chances de succès.

Nous réclamons donc les concours avec instance, et tous les organistes ne manqueront pas de se joindre à nous s'ils comprennent bien leurs intérêts.

Un fait qui vient de se produire quatre fois nous ferait croire que l'on renonce à l'institution des concours. Quatre places ont été prises sans qu'il en ait été question : à Saint-Sulpice, à Saint-Germain-des-Prés, à Saint-Vincent-de-Paule et à Saint-Roch.

Nous sommes loin d'avoir l'intention de mettre en doute l'honorabilité ou le talent des artistes qui ont été appelés à remplir les fonctions d'organistes dans ces importantes églises, mais nous disons qu'il y eût eu de la justice à ouvrir des concours et à mettre en présence tous les postulants qui auraient pu se faire inscrire.

En laissant faire les influences et les faveurs, on ferme la porte à des hommes de talent qui ont servi la cause de la musique religieuse, qui se sont dévoués toute leur vie à cet art, et que rien dans le monde ne peut dédommager du tort causé à leur réputation et à leur modeste fortune.

Qu'on y songe sérieusement. Il y a dans cette question des considérations d'une grande délicatesse. On ne sait pas comment l'avenir jugera de ce qui semble aujourd'hui de très-petits événements. On a pu autrefois, lorsqu'il n'y avait aucun moyen de publicité, commettre envers de grands talents des dénis de justice que l'histoire a vengés ; mais de nos jours il n'en saurait être ainsi. La presse est là pour éclairer les esprits et pour diriger l'opinion. Il est de son devoir de protéger les intérêts sacrés de l'art et la considération de ceux qui le cultivent. Partout où il y a un danger, elle doit allumer un phare : c'est son droit et c'est sa mission.

Nous signalons donc aux conseils de fabriques, la nécessité d'un concours, toutes les fois qu'une place d'organiste est vacante.

Nous demandons des concours sérieux avec un jury composé d'hommes compétents, et un programme dont nous proposerons les bases dans un prochain numéro.

L. C. LAURENS.

CHRONIQUE

L'Association des artistes musiciens a célébré cette année encore la fête de Cécile. La première messe, en *ut*, de Beethoven, a été exécutée en l'église de Saint-Eustache le lundi 23 novembre. L'orchestre et les chœurs étaient dirigés par M. Pasdeloup.

A l'heure indiquée sur les affiches, l'arrivée de Mgr l'archevêque de Paris a été le signal de l'exécution.

Une grande masse de chanteurs et d'instrumentistes remplissait le transept. On remarquait, parmi les exécutants, des professeurs des écoles de Paris, des maîtres de chapelle et des enfants appartenant aux chœurs de diverses églises.

L'enceinte immense était littéralement comble. Le chœur, les nefs, les chapelles étaient occupés par un public si nombreux que les chaises manquaient à beaucoup de personnes. Ce détail n'est pas inutile, car il nous prouve que le but de l'Association a été parfaitement atteint quant à la réalisation d'une recette. Ce résultat nous met à l'aise pour parler de la solennité au point de vue de l'art musical religieux. Si l'œuvre qui tourne si bien au profit de la bienfaisance répond également aux justes exigences de l'art, tout sera pour le mieux dans l'organisation de la fête, et nous n'aurons plus qu'à distribuer nos compliments aux organisateurs.

Le grand orgue était tenu par M. Batiste. Il a ouvert la cérémonie par un morceau dont l'exécution n'était pas d'une grande clarté ; le chant disparaissait dans le bruit confus des basses. Qu'il faille voir dans ce morceau un fragment de symphonie de Beethoven, ce qui a échappé à d'autres qu'à nous, ou qu'il y faille voir tout autre chose, il est certain que cette entrée ne persuadera pas aux incrédules que l'orgue est le roi des instruments. Il a pu être l'instrument des rois quand il était joué par les Haendel, les Bach et les Mozart ; mais ce temps est loin, ce qui n'empêche pas que nous ayons encore des hommes de talent à la recherche d'un genre nouveau. La question est de le trouver.

Le *Kyrie* de la messe de Beethoven a fait entendre ses premiers accords au milieu de ce bruit confus inséparable d'une grande assemblée. Rien de bien remarquable ne s'est offert à nous dans ce morceau. L'exécution n'en était d'ailleurs ni sans peur ni sans reproche. Les solistes chevrotaient avec une complaisance sans bornes, le chœur manquait d'ensemble et de justesse : deux qualités que l'on exige ordinairement d'une masse chorale.

Le début du *Gloria* est solennel. On voit tout de suite que le grand maître a passé par là. De temps à autre la griffe du lion apparaît, mais un souffle puissant ne circule pas toutefois dans cette composition. On y sent bien la vigoureuse ardeur de l'immortel symphoniste ; seulement elle n'est pas soutenue par l'inspiration qui présidait à l'enfantement des œuvres véritablement religieuses que les anciens nous ont laissées comme des modèles. Beethoven a terminé le *Gloria in excelsis* par une fugue. Nous en rencontrerons deux autres dans le courant de sa messe. La fugue n'était pas dans les habitudes du maître. Il aura voulu sacrifier au goût des musiciens de l'Allemagne et les leçons d'Albrechtberger lui sont revenues à la mémoire.

Le *Credo* présente dès la première mesure une particularité qui contrarie nos idées ordinaires sur la profession de foi des apôtres. Beethoven fait chanter très-piano cette affirmation du chrétien : *Credo !* Les voix croissent peu à peu il est vrai jusqu'à l'explosion du *forte*, mais le contre-sens n'en est pas moins visible. Une profession de foi articulée d'une façon si timide doit naturellement inspirer peu de confiance. Nous préférons de beaucoup le *Credo* de la messe en *la* bémol, de Weber, que l'Association nous a fait entendre en 1862. Quelques beautés éparses dans le *Credo* de Beethoven ne sauraient nous le faire accepter

pour un chef-d'œuvre de musique religieuse. Il est plein de longueurs et la fugue qui le termine n'est pas faite pour tromper l'attention. L'exécution ne se recommandait pas par un soin extrême dans les détails. Les admirateurs quand même de Beethoven, ceux qui n'accorderont jamais que cet homme de génie ait pu se tromper une fois au moins dans sa vie, se hâteront de porter au compte des exécutants le peu d'effet qu'a produit la messe en *ut*. Nous n'osons rien affirmer à cet égard bien que certaines œuvres ne puissent être jugées sainement si elles ne sont pas entourées des soins les plus intelligents et les plus minutieux.

M. Alard, l'éminent violoniste, a fait entendre à l'offertoire un *andante* de Beethoven. Pendant un quart d'heure nous nous sommes cru au théâtre ou dans une salle de concert. On ne peut mettre en doute que M. Alard a produit un immense effet. Nous étions loin de la tonalité ancienne, loin de Palestrina, loin du plain-chant et loin de l'église. Ceux qui admettent le dramatique dans le temple et qui soutiennent hardiment qu'aucune des beautés de l'art n'est déplacée devant le sanctuaire, ceux-là ont dû être pleinement satisfaits. Voilà certes de quoi impressionner les âmes les plus rebelles. Du haut de son estrade, le grand artiste faisait tomber des gammes dont chaque note était une perle d'or, des arpéges prestigieux, des trilles doux comme le velours, des groupes de notes transparentes et pures comme le cristal de roche. Tous les cœurs étaient en émoi, tous les regards se tournaient du côté de l'enchanteur. Que de petites mains gantées frémissaient du besoin d'applaudir ! Mais un reste de respect pour le lieu saint comprimait ces impatiences féminines. On se contentait de murmurer : Que c'est beau la musique religieuse ! Et en effet, c'est une rare merveille qu'un violon dans le temple ; c'est un spectacle bien touchant que celui d'une grande foule un instant agitée dans la maison de Dieu par un chant si pénétrant et si suave. Souvenirs de Sapho, éveillez-vous aux accents de cette voix ! Ombres de Roméo et de Juliette, tressaillez dans vos noires demeures et reconnaissez le langage mortel que vous parliez au printemps de vos amours.

Tous nos éloges à M. Alard, tous nos compliments à ceux qui lui ont conseillé de donner au public ce spécimen de musique religieuse. Nous ne voulons pas, comme certaines gens, voir dans cette manifestation d'un lyrisme échevelé une erreur volontaire. Non. Ils croient être dans la vérité. Cet *andante* de Beethoven est pour eux très-religieux, et ils sont convaincus qu'il aura opéré plus de conversions que la dernière conférence du P. Félix à Notre-Dame.

Nous revenons à la messe de Beethoven.

Le *Sanctus* nous a peu impressionné. Nous lui préférons le *Benedictus* bien qu'il ait trop d'étendue et qu'il laisse le prêtre à l'autel dans l'alternative d'attendre que le musicien ait fini, ou de continuer la messe sans plus se préoccuper de ce qui se passe derrière lui. Une fuguette revient à l'*hosanna* pour la troisième fois.

L'*Agnus Dei* est assez incolore. Il ne fallait pas en l'écoutant se rappeler certains morceaux de ce genre écrits par Haydn.

Le *Domine salvum fac* de la liturgie a été chanté par la masse sur ce rhythme musical qui tient si peu compte de la prosodie latine.

Les solos étaient chantés par Mmes Werteimber et Detaisy, par MM. Faure et Warot.

A ce propos nous ferons observer que la méthode en vigueur aujourd'hui parmi les chanteurs s'éloigne de plus en plus des exigences de la musique religieuse. Autrefois il était d'usage de poser la voix : c'était le rudiment de l'école de chant, et l'on ne pouvait être accepté comme chanteur qu'à ce prix. On a changé cette coutume. Le *vibrato* sur toutes les notes est maintenant en usage. Nos chanteurs tremblent par tous les degrés de la température. Jamais on n'avait vu le chevrotement en si grande faveur. C'est une mode qui fait un tort considérable aux instruments à anches libres. Les accordéons du passage des Panoramas ne se vendent plus. C'est sans doute pour donner de l'expression à leur chant qu'ils ont imaginé ce système. C'est l'accent de la passion qui se fait sentir dans la voix. Grande idée vraiment ! Mais la musique religieuse qui est exempte de passion se passerait fort bien de cet ornement qui cause l'ivresse des dilettantes actuels. Elle exige la placidité, l'onction, la noblesse de l'accent, la pureté des lignes et la plus grande réserve dans les moyens. Nous n'avons pas trouvé tout cela dans les chanteurs, d'ailleurs renommés, qui ont bien voulu accepter la tâche si difficile d'interpréter les solos de la messe.

Nous avons dit que l'exécution avait été souvent répréhensible. Il faut peut-être en accuser la disposition des voix et des instruments. Par une de ces idées comme il n'en pousse pas deux en un siècle dans l'esprit d'un chef d'orchestre, on avait ordonné à l'orgue d'accompagnement situé dans le chœur de jouer avec les instruments qui accompagnaient les chanteurs dans la nef. Ceux qui avaient le privilége d'être placés dans le chœur percevaient des effets différents dont le plaisir était fort contestable. C'est à croire que M. Pasdeloup ne s'appartient pas dans ces grandes occasions.

Au reste, le vice de l'organisation se faisait sentir ailleurs. A l'ouverture des portes, nous avons été témoin d'une confusion qui se renouvelle chaque année. Les personnes qui se présentaient avec des billets se voyaient obligées de lutter contre mille obstacles avant de pouvoir entrer. On les renvoyait d'une porte à l'autre. Quant à ceux qui se refusent à croire que la porte d'une église puisse être fermée à quiconque ne se présente pas son argent à la main, ceux-là poussaient parfois jusqu'au blasphème la violence de leurs réclamations. Ils disaient tout haut (faut-il le répéter ici ?) qu'ils préféreraient prendre un billet le soir au contrôle du Théâtre lyrique. De pareilles expressions couraient toutes les bouches dans la foule éconduite. On ne s'en prenait pas seulement au Comité qui fait en se trompant une œuvre louable, ni à M. Pasdeloup que les hasards de la fortune font voyager du Cirque Napoléon à l'église et qui peut par mégarde confondre l'un et l'autre ; on portait plus loin les accusations : et c'est là ce qu'il faut éviter.

Si la bienveillance du clergé d'une paroisse met à la disposition des artistes une église comme celle de Saint-Eustache, c'est à la condition qu'ils n'oublieront pas que les mesures les plus sévères doivent être prises pour éviter le scandale.

Si haute et si éloquente que soit la voix de la charité, nous n'admettons pas que le temple chrétien soit fermé aux fidèles, alors même que la bienfaisance en a pris les clefs. Au lieu de réserver aux personnes qui ne peuvent pas ou qui ne veulent pas payer leurs places une enceinte d'une exiguïté ridicule, on devrait au contraire leur ouvrir toutes les portes et leur offrir une large portion des nefs, sauf à porter à un très-haut prix les places réservées. Ceci est un devoir rigoureux commandé par l'esprit de l'église. Quoi qu'on fasse et quoi qu'on dise, le public n'acceptera jamais un compromis à cet égard ; on aura beau mettre en avant les intérêts des pauvres, il fera toujours passer le principe avant tout. Faut-il s'en plaindre ou ac-

cepter cette situation? Nous croyons qu'il est raisonnable de transiger avec l'opinion et de voir un signe heureux dans cette susceptibilité populaire. Si le public entend avoir à l'église ses petites et grandes entrées, c'est qu'il n'a pas oublié la parole du grand maître qui repoussait les acceptions de personnes; c'est que le christianisme n'est pas mort dans notre vieille société et que le peuple voit encore dans les plis de la robe divine un refuge toujours ouvert et toujours assuré aux infortunes, aux misères et aux inégalités de ce monde.

L'Association a deux moyens d'atteindre le but qu'elle se propose : la manifestation religieuse à l'église, et le concert où il lui plaira.

Dans le premier cas il est de son devoir de tenir compte des plaintes que nous venons de rapporter, tout en cherchant à réaliser une recette dont les pauvres et les vieillards de la société ont tant besoin aux approches de l'hiver. Dans le second cas, elle est libre de procéder à sa fantaisie dans l'emploi des ressources artistiques dont elle dispose.

En acceptant ce programme, le Comité de l'œuvre aurait la gloire d'avoir su concilier des intérêts qui ne sont opposés que parce qu'on ne les respecte pas assez. Peut-être aussi lui devrions-nous une solennité musicale qui relèverait en France le goût de la musique religieuse. L'Association a toute une année pour faire ses réflexions.

—Le 1er de ce mois, on a commencé, en l'église Saint-Honoré, une neuvaine due à l'initiative de Mme la marquise de Filiasi ; cette neuvaine avait lieu en l'honneur de l'Immaculée Conception. Le soir de l'ouverture, ainsi que les jours suivants, un salut solennel réunissait une assistance d'élite. Les étrangers, venus en grand nombre, devaient trouver comme un écho de la patrie absente dans les litanies exécutées telles que le peuple les chante à Naples.

Les invocations réservées à la musique étaient rendues par un duo très-brillant et supérieurement interprété par un élève de Duprez, M. Taffanel, ténor splendide qui nous arrive de Londres, et par le maître de chapelle, M. Delort, un professeur de chant de la bonne école. L'accompagnement obligé de violoncelle a été exécuté avec beaucoup de sentiment par M. le chevalier L. Filiasi, à qui l'on doit la composition de ce duo, et qui a su trouver des inspirations dignes du lieu où sa musique devait être si bien appréciée.

Les chants liturgiques remplissaient les autres parties du salut. Ils étaient interprétés avec intelligence, avec goût et d'une manière conforme aux idées que nous cherchons à faire prévaloir. Nous en félicitons M. l'abbé Chéruel, curé de cette paroisse, qui a su s'attacher M. Delort, un maître de chapelle qui prend au sérieux sa mission, qui aime le chant liturgique, qui lui donne tous ses soins et que la paroisse Sainte-Clotilde n'a pas su conserver.

Nous sommes convaincu qu'en des mains aussi exercées le chœur de Saint-Honoré ne tardera pas à atteindre un degré de perfection qui ne manquera pas d'exciter l'émulation des paroisses circonvoisines.

Louis Roger.

NOUVELLES.

La fête de sainte Cécile a été célébrée par toute la France avec plus de zèle que de solennité artistique.

Partout ce sont les orphéonistes qui ont fait leurs efforts pour que la patronne des musiciens ne soit point oubliée cette année.

Aucune œuvre d'une grande importance n'a été entendue à cette occasion.

— A Bordeaux, la Société de Ste-Cécile a fait exécuter une messe à trois voix, solos et chœurs, de la composition de M. Elwart, et les deux ouvertures qui ont été couronnées cette année au concours de cette Société. L'une, intitulée *Spartacus*, est de la composition de M. Camille Saint-Saëns, l'autre est due au talent de M. Bouleau-Neldy, organiste à Saumur.

— A Angers, la *Messe du Sacre*, de Cherubini, a été chantée dans deux églises.

— A l'occasion de la fête de l'Immaculée Conception, on a exécuté à Saint-Eustache la cinquième messe de M. Ch. Manry.

L'exécution était dirigée par M. Hurand, maître de chapelle de la paroisse. Le grand orgue était tenu par M. Batiste.

Une quête a été faite au profit de la caisse de secours mutuels du quartier des Halles.

— La *Sacred Harmonic Society* (Société d'harmonie sacrée) a inauguré la saison des concerts à Exeter-Hall, le 13 novembre. On a exécuté en présence d'un public immense l'oratorio *Élie* de Costa. L'*Élie* de Mendelssohn a dû être exécuté dans le deuxième concert de la Société.

— La fête de sainte Cécile a été célébrée dans un très-grand nombre de villes belges, et nous pouvons évaluer, sans exagération, au chiffre de 3,000, le nombre de cercles chantants et de sociétés de musique que renferme la Belgique. Il en est peu, parmi ces associations libres, qui n'aient fêté, soit à l'église, soit dans un banquet, le jour du 22 novembre.

— A Bruxelles, la *Réunion Lyrique*, dirigé par le maître de chapelle Fischer, a exécuté, à l'église collégiale des SS. Michel et Gudule, la grand'messe de Beethoven. Plus de cent artistes ont concouru à la solennité, et il est permis de dire que tout ce que la capitale belge compte d'amateurs d'élite faisait partie de l'auditoire. A Anvers, M. Bessems, maître de chapelle de la cathédrale, a fait entendre, à la messe et au salut, plusieurs des partitions magistrales de son riche répertoire, et le succès a répondu à ce que l'on peut attendre d'un orchestre qui, tous les dimanches, se compose de 40 musiciens, et les grands jours de fête, de 100 et au delà. Sait-on en France que le conseil de Notre-Dame d'Anvers consacre annuellement 40,000 francs à l'entretien de sa musique ordinaire et que, sous le rapport de l'exécution, cette phalange artistique est au premier rang des orchestres de notre époque?...

—A Liége, le savant chanoine de Vroye, aidé du maître de chapelle Duguet, a réuni tous les membres de sa vaste maîtrise, et la cathédrale a résonné de ses plus beaux chants. A Louvain, la Société de Sainte-Cécile, dirigée par M. X. van Elewyck, a fait entendre, au salut, des motets pour voix d'hommes et orgue, dont l'auteur, M. Th. Leclercq, ancien lauréat du Conservatoire de Bruxelles et actuellement professeur à l'Académie de Louvain, promet un talent sérieux, plein de conscience et de bon goût.

(*Le Ménestrel.*)

— S. Exc. le ministre de la maison de l'Empereur et des beaux-arts vient de prendre une décision qui sera parfaitement accueillie de tous les musiciens.

Sur la proposition de M. le comte Bacciochi, surintendant général des théâtres, M. le maréchal Vaillant a formé une commission qui va s'occuper de la réédition

et de la réimpression des ouvrages classiques de l'ancien fonds de musique du Conservatoire impérial. Cette commission est présidée par M. Auber, directeur du Conservatoire.

Les anciens ouvrages qui vont être réimprimés, ont été à l'origine rédigés, composés et gravés pour les classes de l'établissement, sous l'administration de M. Sarrette. Catel, Cherubini, Méhul, Gosset, Martini, Lesueur, ont collaboré à tous ces ouvrages, dont les planches de texte et de musique se trouvent, pour la plupart, complétement épuisés.

— La Société Sainte-Cécile du Havre a donné deux soirées musicales au profit des pauvres. On a exécuté, sous l'habile direction de M. Occhoner, divers morceaux des grands maitres. Le *Stabat* de Rossini a été l'occasion d'un beau succès pour la Société. Les solos étaient chantés par une dame dont le talent comme cantatrice est de premier ordre.

— Diverses mutations viennent d'avoir lieu parmi les organistes de Paris

M. Cavallo a quitté Saint-Vincent-de-Paule pour aller à Saint-Germain-des-Prés.

M. Durand a quitté Saint-Roch pour entrer à Saint-Vincent-de-Paule.

M. Darnault, démissionnaire à Saint-Merry, est entré à Saint-Roch.

Tous ces changements se sont opérés sans qu'il y ait eu des concours.

— La Société d'Émulation du département des Vosges vient de décerner une médaille de vermeil à M. Grosjean, organiste de la cathédrale de Saint-Dié. C'est la récompense méritée par l'auteur des *Noëls lorrains*, qui ont obtenu un si grand succès par toute la province et à Paris.

BIBLIOGRAPHIE.

SIMPLES MÉLODIES (1).

Sous ce titre modeste, viennent de paraitre douze mélodies avec accompagnement de piano, composées par *Edme L.*

Il y a tant de titres qui promettent plus qu'ils ne donnent, que nous sommes heureux d'en rencontrer un qui nous donne plus qu'il ne nous promet.

Combien de fois ne nous a-t on pas présenté des compositions musicales comme devant répondre à tous les besoins, satisfaire tous les goûts, tandis que le *public* n'y a trouvé que néant comme poésie et que platitude comme musique ?

Pour ma part, vingt années d'expérience m'ont rendu fort circonspect, et je me décide difficilement à faire un choix. Depuis longtemps, du reste, j'avais renoncé à l'espoir de trouver de la musique de chant qui pût convenir à la famille et surtout aux maisons d'éducation; et j'avoue que les compositions de *Edme L.* sont pour moi une trouvaille inattendue.

Le titre de cette nouvelle publication mérite d'être examiné; car enfin, qui ne sait écrire une *simple mélodie ?* Tout le monde s'en mêle. Il suffit à beaucoup de gens de savoir superposer trois notes, pour qu'ils se croient compositeurs; et les voilà qui noircissent du papier à cœur-joie, pour jeter ensuite dans la littérature musicale, ces innombrables productions triviales et malsaines, qui sont la honte de l'art à notre époque.

Les *simples mélodies* de *Edme L.* n'en sont pas là. Déjà, en examinant les trois premiers numéros de la série, j'avais été frappé de leur importance, et j'en ai rendu compte dans le n° 11 (livraison de septembre 1863), de la Revue de musique sacrée. Ce que j'en ai dit alors, je le répète aujourd'hui; et l'examen des neuf autres mélodies qui complètent le premier album, n'a fait que me confirmer dans mon jugement.

Ces mélodies sont, en effet, très-simples; mais c'est de cette simplicité qui n'a rien de commun, rien de banal, et qu'il est si difficile d'obtenir. Il n'est pas nécessaire d'être grand artiste pour savoir combien il est plus facile de moduler à chaque instant, que d'écrire un chant suivi, simple, mélodieux, et sans lieux communs. C'est là le propre de la vraie inspiration, c'est là aussi ce qui caractérise les premières publications de *Edme L.*

A une mélodie toujours heureuse, il joint une harmonie toujours pure et distinguée; et son accompagnement, tout en restant facile, revêt souvent les formes les plus originales.

Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à ouvrir son album. Quoi de plus simple que la *première fleur ?* — Mais aussi quoi de plus délicat, de plus heureux comme mélodie, de plus pur et de plus élégant comme accompagnement? La *première fleur* n'est qu'une bluette, comme le *Cygne* qui la suit; mais ce sont deux bluettes dont le sentiment dénote l'artiste, et dont la facture annonce le maitre.

Voyez plutôt le *Crucifix*, cette composition large et si bien appropriée au sujet; c'est de la musique dramatique religieuse, d'une expression profonde, et d'un grand et beau caractère.

Nids et Berceaux se présente sous la forme d'une fort jolie chanson, ornée d'un accompagnement vraiment caractéristique. — Le *Berceau et la Tombe* est plein de sentiment, la *Première feuille*, toute remplie de douce intimité.

Une voix de mezzo-soprano trouverait bien à développer ses moyens dans les *Trois Anges*, grande et belle scène, remplie de dramatique et d'intérêt.

Suit la *Légende du papillon*, avec ses allures mignonnes; la *dernière Rose de mai*, avec ses accents d'une mélancolie touchante qui s'élève par moments jusqu'au pathétique; le *Credo de l'enfant*, avec sa naïveté un peu rêveuse; le *petit Batelier*, avec son refrain si élégant et si joyeux, et enfin la *Colombe*, touchante élégie de Millevoye, dont *Edme L.* a doublé l'intérêt, par les accents tendres et sympathiques qu'il a prêtés à la jeune fille, privée de sa *colombe messagère*.

Il ne pouvait clore plus heureusement son charmant et précieux album.

En terminant cette rapide appréciation, je tiens à dire qu'elle repose uniquement sur un examen personnel et sérieux des compositions de *Edme L.* Et je suis bien convaincu d'une chose : c'est que mon appréciation sera partagée par tous ceux qui aiment la bonne musique, et qui ont à cœur de préserver la jeunesse d'impressions trop vives, tout en lui donnant cependant des modèles capables de former son goût et d'assurer ses progrès.

GEORGES SCHMITT.

(1) A Paris : Chez Flaxland, place de la Madeleine, 4; chez Poussielgue-Rusand, rue Cassette, 27. — A Lyon : chez Bauchu, Bellecour, 6; chez Rey, rue Lafont, 6.

LE VOYAGE A BETHLÉEM.

Recueil de 4 Noëls, à 3 ou 4 voix, avec solos, etc.

Poésie de l'abbé E. GONNET, musique de G.-F. IMBERT,

Dédié à M. l'abbé PEYTIÉ, Chanoine honoraire, Supérieur du petit séminaire d'Avignon.

1. Le Départ. — 2. L'Étoile. — 3. Bethléem. — 4. La Crèche. — 5. Les Anges. — 6. Jésus. — 7. Les Bergers. — 8. Les Oiseaux. — 9. Le Retour. — 10. Les Rois.

Si nous disions que ce recueil est un délicieux bouquet de fleurs écloses naturellement, ou plutôt apportées du ciel par les anges, peut-être rendrions nous l'effet qu'en a produit sur nous la première lecture.

Rien de plus suave, en effet, que ces nouvelles créations musicales, et l'on respire, à les chanter, je ne sais quel parfum de prière et de poésie qui ne semble point émané de la terre.

Chaque Noël a solo et chœur.

Les chœurs sont écrits pour trois ou quatre voix, avec une correction, une variété et un goût qui découvrent la main d'un maître.

Les mélodies sont, pour l'ordinaire, tellement phrasées, tellement simples, tellement complètes, que, exécutées seules, avec accompagnement de piano ou d'orgue, elles deviennent autant de gracieuses romances à l'Enfant Jésus.

Ces chœurs sont composés pour voix égales, toujours dans l'échelle moyenne des voix, de manière à pouvoir être chantés dans les colléges, dans les soirées, aussi bien que dans les paroisses.

Ils sont d'une intonation si facile qu'une répétition suffira pour les apprendre, et, après l'exécution, l'artiste se surprendra plus d'une fois à fredonner involontairement le champêtre refrain.

Notre recueil est donc un vrai petit modèle du genre. Inutile de parler de la poésie; les chants qu'elle a inspirés en font suffisamment l'éloge.

Ainsi, une musique dont le peuple raffole (1) et que les connaisseurs admirent, une musique qui doit avoir une place de choix, non-seulement dans le lieu saint et dans les maisons d'éducation, mais encore dans les salons, ces difficiles sanctuaires de l'art, telle est la trouvaille que nous avons faite et que nous sommes heureux d'offrir au public.

A. B.

(1) Quoique la musique s'écoule avec tant de lenteur et de difficulté dans le monde, en peu de temps, dans la province, on a fait disparaître deux éditions de ces *Noëls*. Nous publions la troisième édition. — Paris, E. REPOS, 70, rue Bonaparte.

MUSIQUE D'ORGUE.

Airs des Noëls lorrains recueillis et arrangés pour orgue ou harmonium, par R. Grosjean, organiste de la cathédrale de Saint-Dié (Vosges).

Un vol. in-4°. Prix, 6 fr.—Par la poste, 6 fr. 50.

Ces airs religieux et populaires, au nombre de 86, ont été harmonisés d'une manière simple et naturelle, afin de leur conserver le caractère naïf et gracieux qui les distingue.

Ils sont destinés principalement à servir d'antiennes ou de versets pendant les offices de fêtes de la naissance du Sauveur et de son Épiphanie.

Bien que, par son titre, l'ouvrage ne semble contenir que des Noëls particuliers à la Lorraine, on y trouve cependant presque toutes les mélodies de ce genre qui ont été populaires dans les autres provinces; c'est pourquoi on peut le recommander à tous les organistes français.

La Société d'Émulation des Vosges vient de couronner cet ouvrage par une médaille en vermeil.

S'adresser à l'auteur, ou au bureau de la *Revue de musique sacrée*.

DICTIONNAIRE

DES PREUVES DE LA DIVINITÉ DE JÉSUS-CHRIST.

Un vol. in-4° de 1030 col. Prix, 7 fr., chez J.-P. Migne.

En réfléchissant sur nos apologistes, nous nous sommes rappelé les noms des la Luzerne, des Frayssinous, des Mac-Carthy, des Lacordaire, des Ravignan, des Félix, des Combalot, des Nicolas, et de tant d'autres. Puis nous avons ouvert un des volumes de la troisième Encyclopédie de M. l'abbé Migne, celui dont nous avons transcrit plus haut le titre. Quelle abondance de preuves et quelle richesse de doctrine! Nous nous trouvions en présence d'un véritable arsenal d'armes forgées à l'avance, mais qui semblent fourbies d'hier et préparées pour le combat d'aujourd'hui. L'auteur du *Dictionnaire*, dans un sommaire logique des preuves de la Divinité de Jésus-Christ, qu'il place en tête de l'ouvrage, énumère vingt ordres entiers de démonstrations positives qui forment toute la substance de son livre. C'est d'abord la certitude et l'authenticité des écrits qui renferment les témoignages dont la force a paru indiscutable pendant dix-huit siècles à tous les plus grands et les plus fermes génies. Ce sont ensuite les témoignages indirects et traditionnels; les aveux des juifs, des païens, des incrédules; puis l'attente universelle du Libérateur, du Rédempteur, du Sauveur; l'attente chez le peuple juif, accompagnée de toutes les circonstances qui font de l'histoire de cette nation un fait exceptionnel; l'ensemble des prophéties; l'accomplissement des prophéties; le témoignage de Jean-Baptiste; le témoignage de Jésus-Christ lui-même, l'adoration rendue à Jésus-Christ et acceptée par lui; les caractères divins de sa doctrine; les miracles, etc., etc.

Nous n'ajoutons qu'un mot en terminant. L'état des esprits fait au prêtre, au pasteur des âmes, une nécessité d'insister plus encore que par le passé sur le dogme fondamental de notre sainte religion, la divinité de son Fondateur. Or, le meilleur et le plus complet des ouvrages à consulter est celui dont nous parlons ici. Nous croyons rendre un véritable service à ceux qui ne le connaissent pas, en le leur signalant.

(*Revue catholique*. L'abbé JUSTE.)

Nous publions avec ce numéro :

1° Deux *Noëls* à trois voix, paroles de M. l'abbé Gonnet, musique de M. Imbert, organiste de Saint-Pierre à Avignon,

2° *Panis angelicus* à quatre voix d'hommes par M. Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin;

3° Le portrait de M. A. de la Fage, l'éminent musicographe dont la Revue a publié la Biographie (1862).

E. REPOS, *Directeur-gérant.*

Versailles. Imp. de BEAU jeune, rue de l'Orangerie, 36.

LE PLAIN-CHANT. 5e ANNÉE. — No 3. — 15 JANVIER 1863. LA PAROISSE.

REVUE
DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Éditeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1863 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

LES INDIFFÉRENTS.

La musique religieuse et le chant ecclésiastique sont poursuivis en France et en Europe par un ennemi difficile à combattre. Cet ennemi qui est sans cesse devant nos yeux, qui nous apparaît dans les campagnes, dans les grandes villes, dans les établissements d'éducation, dans les séminaires, dans les conseils de fabrique, dans les monastères, dans les écoles de toute espèce, partout enfin, cet ennemi, c'est l'indifférence.

Au moment où la musique classique veut refleurir en France, où des concerts populaires, organisés à Paris, à Bordeaux, à Toulouse, convient le public à l'audition des œuvres de Boccherini, de Haydn, de Mozart, de Beethoven et de Mendelssohn; à l'heure même où la liberté des théâtres va multiplier les représentations d'opéra et imprimer à l'art musical une impulsion énergique et nouvelle, il semble que l'instant serait bien choisi pour faire revivre à la lumière des sanctuaires la musique des maîtres religieux, pour stimuler le zèle des jeunes compositeurs et pour créer une école qui serait peut-être, dans un avenir prochain, la gloire de notre temps.

Eh bien, non. La musique religieuse, qui marcha pendant plusieurs siècles à l'avant-garde du progrès musical, qui marqua d'un nom glorieux chacune de ses étapes et qui laissa finalement un contingent de chefs-d'œuvre qui est encore aujourd'hui, même après Weber, Rossini, Herold et Meyerbeer, le plus riche monument de notre histoire musicale, la musique religieuse ne voit pas venir pour elle une renaissance attendue depuis longtemps.

Le chant liturgique est encore à se relever du discrédit dans lequel l'avaient laissé tomber les gardiens trop peu vigilants de cette forme primitive de l'art chrétien. Nos cathédrales ont repris la splendeur de leur ancien style; l'ogive est venue de nouveau rayonner au soleil; la pierre obéissante s'est façonnée sous des mains habiles comme aux beaux jours des douzième et treizième siècles, mais le plain-chant, moins heureux que la pierre et l'ogive, est resté dans l'oubli, dédaigné des uns, abandonné des autres, livré aux sarcasmes de ceux qui n'en comprennent pas les beautés (1).

La musique religieuse avait plus de chances de salut. Elle parlait une langue accessible à tous; elle était sous la protection de noms chers au public, aux musiciens, aux ignorants et aux érudits; elle s'appelait Mozart, Haydn, Cherubini, Choron. Elle se trouvait donc à l'abri des attaques insensées. Il y avait même

(1) Voir une brochure de M. Tajan-Rogé, intitulée *Fausses notes*, 1862. E. Dentu.

quelque gloire à la cultiver, parce que entre elle et l'art moderne la parenté est étroite, incontestable, avouée. Cependant, malgré cet éclatant patronage, la musique religieuse n'a pu reprendre son rang et réparer l'échec que lui avaient causé la chute des maîtrises et le dépérissement du goût.

Est-ce à dire que le plain-chant n'a pas trouvé en France des partisans et des rénovateurs? Il en eut au contraire des plus habiles et des plus intrépides. Nous ne pouvons pas oublier tant d'écrits savants qui se sont produits depuis plusieurs années, tant de recherches patientes dont il fut l'objet, tant de voyages entrepris pour lui par d'infatigables apôtres. Il eut même dans la presse française des organes périodiques. Il fut expliqué dans ses origines, dans sa constitution, dans ses modes, dans son accompagnement, dans son exécution et dans son esthétique. D'innombrables méthodes furent lancées inutilement pour en porter la connaissance aux quatre coins de la France. On s'évertua à rétablir les anciennes éditions. On publia des manuscrits pour qu'il fût loisible à tous les amateurs de collationner eux-mêmes les originaux et les copies. On dépensa beaucoup de temps, beaucoup d'argent et encore plus d'érudition pour arriver à un résultat négatif qui a porté le désespoir dans les esprits et éloigné de la lutte les plus fermes champions de la restauration.

Prétendrions-nous davantage que la musique a été complétement délaissée et qu'elle n'a pas eu de défenseurs vaillants dans notre pays? En vérité, non. Cette partie de l'art chrétien a au contraire donné lieu aux études les plus approfondies. Les livres, les brochures, les journaux sont pleins de travaux sérieux qui attestent l'amour ardent et l'admiration profonde que beaucoup d'hommes recommandables nourrissaient pour elle. Des recueils de musique religieuse ont été publiés dans le but de faire connaître les anciens maîtres et d'offrir à nos musiciens contemporains une émulation nécessaire. Des écoles et des sociétés ont été fondées. Le souvenir de Choron, du prince de la Moskowa, de Niedermeyer vit encore parmi nous. Il n'est pas de jeunes compositeurs qui ne se soient exercés dans un genre de musique dont Palestrina, Orlando-Lasso, Haydn, Cherubini et tant d'autres leur offraient des modèles. La plupart même ont commencé par là. Presque tous se sentaient entraînés vers la musique religieuse.

Comment donc se fait-il que les choses soient restées au point où elles étaient au commencement de la campagne? Est-ce la persévérance qui a manqué aux volontaires de cette belle cause? Est-ce le talent ou la notoriété? Hélas! non; ils avaient l'un et l'autre.

Lorsqu'on passe en revue les hommes de science, les intelligences éprouvées, les musiciens et les écrivains qui se sont engagés dans la croisade en faveur du plain-chant et de la musique religieuse, on demeure stupéfait de la stérilité de leurs efforts. Eh quoi! nous avons rencontré parmi eux des hommes comme Niedermeyer, Adrien de la Fage, Choron, le prince de la Moskowa, MM. d'Anjou, d'Ortigue, Nisart, l'abbé Gontier, l'abbé Jouve, l'abbé Stephen Morlot, l'abbé Planque, le P. Dufour, Fétis, Coussemaker, Vincent, l'abbé Raillard, l'abbé Peltier, l'abbé Allix, etc., et le concours de tant de capacités diverses, de tant de dévouements reconnus n'ont pu amener en France une restauration décisive, éclatante et générale du chant liturgique et de la musique sacrée! Mais devant quels obstacles leur activité s'est-elle donc brisée? Si quelques-uns se sont retirés fatigués et découragés, pourquoi donc? Comment se peut-il faire qu'après leurs prédications, leurs instances et le déploiement du plus beau zèle, toutes les églises de France ne soient pas pourvues d'un chœur au moins acceptable, d'un répertoire de bon goût, d'un plain-chant correct et que les séminaires, les écoles, les presbytères dans les campagnes n'enseignent pas aux enfants et à la jeunesse les éléments d'un art qui contribue si puissamment à la magnificence du culte. Pourquoi? pourquoi?

Nous l'avons dit en commençant. L'INDIFFÉRENCE a tout perdu. L'indifférence a rendu impossible chacun des organes de publicité qui se sont succédé. Dans un pays où il y a place pour dix ou quinze journaux et revues de ce genre, on a vu tomber la *Revue de musique* de M. Théodore Nisart, la *Revue de musique* de M. Danjou, les deux *Maîtrises* de M. d'Ortigue, sans compter nombre de publications moins importantes qui n'ont eu qu'une aurore. Qui donc a pu amener la ruine de ces diverses publications, si ce n'est l'indifférence de ceux à qui elles étaient destinées. Qu'on ne vienne pas alléguer l'incapacité, l'incurie ou la mauvaise administration des hommes de talent qui en ont eu la direction. Nous n'acceptons pas ce reproche et nous ne pouvons y

voir la justification du public. Il est toujours facile d'attribuer à la volonté dirigeante l'insuccès d'une œuvre. Chacun se croit plus habile que celui qui tient le gouvernail. Ce n'est pas d'aujourd'hui que nous connaissons cet éternel refrain des mécontents et des esprits chagrins. Mais encore une fois nous repoussons ces accusations. C'est l'indifférence générale qu'il faut rendre responsable de la disparition de ces organes, comme c'est elle qui a paralysé le zèle et rendu infructueux les efforts des pionniers qui avaient pris à tâche de préparer la voie à la réforme du chant sacré.

Que ce mot indifférence retentisse comme un blâme de chaque heure aux oreilles de ceux qui ne veulent pas accomplir la mission dévolue à tous, au clergé comme aux artistes et aux écrivains.

C'est elle qui empêche le bien de se faire et qui perpétue le mal où il est. Elle barre la route aux idées, et pourrit le bon grain dans les terres fécondes.

Nous comptons avec elle en remplissant notre tâche. Nous la voyons devant nous, cette indifférence maudite, et si elle ne désenchante pas nos veilles, c'est que nous avons conservé quelque foi dans l'avenir.

Lutter encore quand tant d'autres, plus dignes que nous, plus forts et plus exercés, sont tombés, c'est folie peut-être. Eh bien! soit. Cette folie, nous l'aurons jusqu'à l'évanouissement de nos dernières espérances. Tant que ce grand art, si longtemps méconnu, resplendira dans nos annales, tant qu'on n'aura pas effacé jusqu'au souvenir des mélodies de nos pères et des derniers chefs-d'œuvre de la musique religieuse, nous dirons à la foule : il y a là une chose immortelle qu'on délaisse, il y a un monde d'idées, de révélations et de splendeur dans ce coin dédaigné de nos bibliothèques, il faut y aller. On ne veut pas, au nom du goût, de la science et de l'impérissable mémoire du Christ, restituer aux vieux monuments de l'art musical chrétien le fronton qu'on a rétabli sur nos vieilles cathédrales, eh bien! ne nous lassons pas de réclamer cette restitution. La patience est plus forte que l'inertie aveugle. Elle aura peut-être le pouvoir de faire céder les mauvais vouloirs et de vaincre l'indifférence dont l'action réfrigérante a glacé jusqu'à ce jour les âmes les plus ardentes et stérilisé les tentatives les plus courageuses.

L.-C. LAURENS.

MÉMOIRES

dont l'impression a été votée soit par le Congrès soit par le Bureau du Congrès.

II (1).

M. l'abbé Vanson, chapelain de Sainte-Geneviève, a communiqué au Congrès un mémoire détaillé sur une *Association canoniquement érigée en la paroisse Saint-Pierre de Nancy, pour l'exécution du chant dans les offices paroissiaux.* Ce travail, si intéressant sous tant de rapports, figure dans ce recueil sous le n° II. On y voit comment l'Association s'est fondée, quel en est l'esprit et de quelle manière elle est organisée. Elle existait depuis dix années déjà lorsque M. l'abbé Vanson a écrit son mémoire. L'auteur va nous dire par quels moyens cette institution a pris naissance et de quelle façon des sociétés de ce genre pourraient s'établir dans toutes les grandes paroisses.

» Il n'y a pas une paroisse de ville où, parmi les hommes et les jeunes gens, quelque rares soient-ils, qui fréquentent habituellement l'église, ne se trouvent des voix naturellement justes qui ne demandent qu'à être développées et dirigées. Il y en a même quelquefois de très-belles, qui ne consentiraient pas à faire partie d'un chœur rétribué, mais qui se prêteront volontiers à une œuvre de zèle.

» Ces hommes, ces jeunes gens, assistent à l'office, dans la nef, dans le chœur, à une tribune; ils chantent quelquefois de leur place, mais ils le font par caprice, sans méthode, sans ensemble, et la plupart du temps on en est à désirer qu'ils se taisent.

» Eh bien, voilà les premiers éléments de l'Œuvre. Qu'on les convoque, qu'on leur donne un maître, qu'on les exerce, qu'on leur adjoigne des voix d'enfants en nombre proportionné, ils seront bientôt capables de chanter le plain-chant d'une manière très-satisfaisante; qu'on leur fasse préparer quelques morceaux, quelques psaumes en faux-bourdon; qu'on leur apprenne quelques motets d'une musique véritablement religieuse.»

C'est en partant de ces données générales que l'Association de Nancy s'est fondée. Quant à l'organisation pratique de la société, elle se résume dans ces paroles de M. l'abbé Vanson :

« *Il faut que le pouvoir, au lieu d'être concentré en un seul, soit réparti entre plusieurs, qui se trouveront avoir leur part de responsabilité, mais aussi d'honneur et d'intérêt, à la réussite et à la permanence de l'OEuvre.* »

(1) Voir la *Revue* du 15 décembre 1863.

Nous voyons donc, comme conséquence de ce principe, un personnel dirigeant assez considérable et très-sérieux à la tête de l'Association.

C'est 1° un président d'honneur. Il est le premier chef de l'Association, a droit d'être tenu au courant de tout ce qui s'y passe, et l'on doit avoir pour ses décisions et ses désirs tout le respect, toute la soumission et toute la condescendance possibles.

2° Un directeur ecclésiastique. Ses fonctions consistent principalement à veiller à ce que, dans une association qui d'ailleurs est complétement laïque, il ne s'introduise rien de contraire aux usages, règles et traditions ecclésiastiques, en particulier pour le choix, la disposition et l'exécution des chants.

3° Un président choisi parmi les membres actifs. Le président est placé immédiatement à la tête de l'Association. Il en a la responsabilité morale; il la représente en toute circonstance; c'est lui qui doit veiller à l'exécution du règlement; c'est en son nom que se font les convocations, invitations, demandes; en un mot, tous les actes nécessaires à l'administration de l'Œuvre; c'est lui qui préside à toutes les réunions et qui donne à la Société communication de ce qui l'intéresse.

4° Un chef chargé de conduire les chants en l'absence du *maître de chant*.

5° Un directeur des enfants.

6° Un ou plusieurs secrétaires.

7° Un trésorier.

8° Deux ou plusieurs *conseillers*, qui forment, avec les membres précédents, lé *conseil* ou *bureau*, ou la *direction* de l'Œuvre.

Voici maintenant les doctrines de l'Association, en ce qui touche le *plain-chant*, les *faux-bourdons* et la *musique*. Elles sont bonnes à recueillir et pourront dans plus d'une occasion servir de guide aux organisateurs de sociétés pareilles :

« 1° *Plain-chant*. L'Association reconnaît que le plain-chant est la langue mère de l'Église, et que c'est la seule base de l'office ecclésiastique. Elle sait que ce chant, seul débris des belles et sévères mélodies de l'art grec, et digne déjà, sous ce rapport, de l'admiration et du respect des savants, fut composé, coordonné, distribué par les plus saints et les plus grands génies de l'Eglise, tels que saint Ambroise, saint Augustin, saint Grégoire, et mérite à ce nouveau titre la vénération et l'amour de tous les vrais fidèles.

» L'Association prend les livres de chant tels qu'ils sont donnés par l'autorité diocésaine; elle ne les juge pas, mais elle s'efforce d'en exécuter le chant le mieux possible, suivant les règles indiquées par la tradition et les usages reconnus.

» 2° *Faux-bourdons*. L'Eglise permettant les faux-bourdons, l'Association les admet; mais elle n'admet que ceux qui ont été convenablement écrits et préparés à l'avance.

» 3° *Musique*. L'Eglise ne défend pas l'usage de la musique proprement dite; mais elle exige que la musique exécutée dans les églises soit revêtue des trois caractères de grave, religieux et ecclésiastique. L'Association tâche de se renfermer dans ces prescriptions. En attendant une autorité plus haute, elle s'en rapporte sur ce point à la discrétion de son directeur, qui doit s'entourer, avant de rien décider, de toutes les lumières et de tous les conseils possibles, afin de se tenir dans un juste milieu entre une trop grande sévérité et un relâchement coupable. »

Tel est, en résumé, l'exposé du travail que M. l'abbé Vanson a soumis au Congrès. Il est essentiellement pratique et semble fermer l'ère des controverses. Le temps est venu en effet où il ne reste plus qu'à embrasser résolûment tous les moyens d'action. C'est en organisant l'enseignement et en multipliant les sociétés chantantes qu'on atteindra le but proposé. L'honorable auteur du mémoire l'a compris ainsi, et nous partageons pleinement son opinion.

Le troisième des mémoires insérés dans ce recueil a été envoyé par M. Aloys-Kunc, maître de chapelle à la cathédrale d'Auch. Il a pour titre : *Du rhythme qui convient au plain-chant*.

M. Aloys-Kunc soutient avec nous que le plain-chant a un rhythme qui lui est propre. Il combat avec une égale ardeur le chant à notes égales et le chant mesuré. Il voit dans la mélodie grégorienne des notes accentuées et des notes qui ne le sont pas. Après quelques considérations historiques très-familières au studieux auteur de ce mémoire, nous trouvons dans le travail de M. Aloys-Kunc la conclusion suivante :

« Toutes les définitions, la plupart du moins des définitions du plain-chant données par les théoriciens depuis le XIe siècle jusqu'à nos jours, établissent que les notes de ce chant ont toutes une égale valeur temporaire, quelle qu'en soit la forme.

» Or, cette prescription mérite d'être étu-

diée, si l'on ne veut pas en tirer des conséquences pratiques qui rendraient le plain-chant lourd et disgracieux.

» D'abord, il me parait certain qu'on ne peut pas en inférer que l'égalité des notes du plain-chant doive être rigoureuse, exacte, mathématique ; autrement ce chant serait mesuré, ce ne serait plus du plain-chant. Dans plusieurs églises, on le mesure ainsi, il est vrai ; mais c'est justement cette circonstance qui a fait tomber plusieurs savants dans un excès contraire. A la vue d'une exécution mélodique qui ressemble à des coups de pesants marteaux, et ne laisse entrevoir aucune forme de chant, aucune période musicale, aucun dessin de mélopée, on s'est insurgé avec raison.

» Si l'on avait bien compris que l'égalité temporaire des notes du plain-chant ne peut être qu'*approximative*, on se serait épargné bien des malentendus. Depuis que la musique proprement dite est le point de départ de toutes les assertions qui concernent *n'importe quel chant*, il faut bien la prendre comme terme de comparaison, si l'on veut être compris. On peut donc parler de *longues*, de *brèves* et de *semi-brèves*, pour désigner les endroits de la mélodie plane où il faut *insister*, ou *ne pas insister*, ou *couler un peu plus légèrement*, tout en se souvenant que ces trois modifications ne sont pas toutefois tellement considérables, qu'elles dénaturent *l'égalité approximative* des notes du plain-chant. On peut même dire que la longue vaut le double de la brève, et la brève le double de la semi-brève ; mais à une condition essentielle : c'est que ces mesures ne donneront qu'une idée générale et vague des notes qui n'ont aucune mesure rigoureuse dans le plain-chant. Je ne parle ici ni des hymnes et des proses qui *quelquefois* se rapprochent beaucoup de notre musique, ni des pièces orthophones qui se confondent *toujours* avec la parole très-largement déclamée : je parle du plain-chant proprement dit, dont le répertoire se compose, des *introïts*, *graduels*, *versets alléluiatiques*, *traits*, *offertoires*, *communions*, *antiennes*, *répons* et autres pièces semblables de notre liturgie.

» Grâce à cette interprétation, on peut dire que tous les auteurs anciens et modernes sont d'accord ; sans elle, il n'y a que confusion dans la doctrine et malentendu dans la pratique. Une explication qui concilie tout doit être juste.

» Quelques auteurs fort respectables ont dit que la mesure du plain-chant ne devait pas être *battue, indiquée, rendue sensible* par le maître de chapelle.

» Cela est vrai, et cela est faux.

» Si la mesure des notes du plain-chant n'est pas même *approximative*, le plain-chant est irréalisable pour les chœurs : une exécution d'ensemble en est impossible.

» Si la mesure en est *rigoureuse*, le plain-chant n'existe plus : c'est de la mauvaise musique, ni plus ni moins.

» Entre une *impossibilité* et une *confusion de genre*, il faut choisir.

» Confondre la musique avec le plain-chant, c'est une erreur au point de vue rhythmique.

» Confondre le plain-chant avec la parole, c'est une autre erreur qui est non moins grave que la précédente. La différence qui existe entre ces deux choses est trop considérable pour qu'on la puisse nier.

» C'est dans le milieu de ces deux opinions extrêmes que la vérité se trouve, si je ne me trompe.

» Mais on doit comprendre que les trois nuances temporaires de l'égalité approximative des notes du plain-chant ne peuvent produire un bon résultat rhythmique, qu'autant que ce chant lui-même est bien noté. On créera, en effet, des mélodies d'une exécution difficile (et l'on a vu que tel n'est point le caractère du chant liturgique), si les trois nuances sont entremêlées sans autre motif que la fantaisie ou le désir d'obtenir un rhythme plus vif, plus orné, plus sautillant.

» De même, le chant plane perdra toute sa physionomie, si les nuances dont je parle sont tellement combinées entre elles, qu'il en résulte plus ou moins forcément une mesure musicale proprement dite. Cela est encore opposé au caractère du plain-chant.

» Au contraire, si les notes à queue n'apparaissent, dans les groupes mélodiques appartenant à une seule syllabe, qu'au-dessus des syllabes accentuées ; si elles n'ont pour but que d'indiquer une simple instance vocale ; si on ne les prodigue pas ; si les notes communes dominent ; si les notes losanges ne sont adaptées qu'aux syllabes rapides par *nature* ou par *position* ; si, dans les séries descendantes, les émissions vocales sont représentées par des séries de losanges, lorsqu'elles doivent être UN TANT SOIT PEU COULÉES (ce qui n'a pas toujours lieu), — alors le plain-chant

offre un rhythme varié sans être difficile, et orné sans cesser d'être grave.

» Pour conclure, je dirai donc qu'il ne suffit pas de se faire une juste idée du rhythme naturel au plain-chant, mais qu'il faut encore posséder une version *quelle qu'elle soit de ce chant*, dans laquelle cette idée juste soit réalisée avec soin et mise à la portée de toutes les intelligences. »

Cette version *quelle qu'elle soit de ce chant* nous paraît exister dans les livres de Digne, dont M. Aloys-Kunc est d'ailleurs le partisan avoué. Si une certaine réserve ne nous était imposée dans ces colonnes, nous dirions comment cette notation réalise dans une proportion fort acceptable l'idée que l'on se fait du chant rhythmé, mais librement rhythmé, sans mesure et sans durées proportionnelles. C'est là qu'on voit figurée avec le plus d'exactitude l'exécution généralement acceptée du chant de Saint-Thomas-d'Aquin. Nous renverrons toujours à la notation de Digne les personnes qui voudront avoir une idée exacte du chant à notes inégales. Au reste, on peut l'entendre à Saint-Eugène, où, par une permission spéciale, le chant romain est en usage depuis longtemps.

Louis ROGER.

Psallentis Ecclesiæ harmoniâ tractatus (Cardinal BONA),

Imprimé à Rome, l'an MDCLIII.

—

Chapitre sur l'ALLELUIA.

SOMMAIRE.

Éloges du mot *alleluia* dans les Pères de l'Église. — Pourquoi n'a-t-il pas été traduit de l'hébreu en grec ou en latin ? — Pourquoi est-il supprimé à des jours fixes ? — Pourquoi le chante-t-on sur une mélodie assez étendue ? — Quel est celui qui l'a chanté le premier ? — Son fréquent usage. — Ce qu'il signifie en latin. — Quelques citations hébraïques sur les principaux noms de Dieu.

§ Ier. — *Eloges du mot* alleluia *dans les Pères de l'Eglise*. — Rupert, abbé de Tuy, homme d'une grande science et d'une grande sainteté, obtint une grande gloire parmi les savants dans l'explication des offices divins.

Commençons ce traité du cantique du Seigneur : *Alleluia*, par ce qu'en dit si élégamment cet auteur.

« Alleluia, dit-il, est un mot étranger à la » langue latine, dont le mystère, comme une » rosée de joie descendue de la céleste Jéru» salem, est tombé dans l'esprit des Patriar» ches, ensuite des Prophètes, puis, par l'ac» tion du Saint-Esprit, plus pleinement encore » dans la bouche des Apôtres. Car il signifie » l'éternel festin des Anges et des bienheu» reux, lequel est de toujours louer Dieu, et » de chanter sans cesse le nouveau miracle du » Seigneur qui est maintenant et sera toujours » la vision des Anges. Ce mot hébreu est » resté sans traduction afin que, étranger lui» même, il ne pût que signifier une joie » étrangère à cette vie, plutôt que d'exprimer » un vain son. C'est pourquoi donc, étant » comme le mot propre de la béatitude fu» ture, c'est avec raison qu'on le répète sou» vent en ce temps où le Seigneur ressusci» tant nous annonce l'espoir et la promesse » de la même béatitude. Aussi, quand nous » chantons l'Alleluia, nous nous réjouissons » plus que nous ne chantons, et nous traînons » quelquefois une seule syllabe de ce mot su» blime, en plusieurs neumes ou en divisions » de neumes, afin que l'esprit étonné soit » rempli de ce chant agréable et soit trans» porté là où les saints se réjouiront dans » la gloire et seront joyeux dans leurs de» meures. »

C'est ainsi que parle Rupert, et encore ailleurs développe-t-il plus longuement sa pensée :

« Ce vénérable *Bède*, le plus savant, le plus » érudit et le plus artiste de son siècle, dit en » cherchant à dévoiler les mystères cachés » dans l'Alleluia, que ce mot fut toujours » chanté dans l'Eglise universelle en langue » hébraïque, par respect pour les livres saints » d'où on l'avait tiré. Tous les fidèles, dans » tous les temps, ajoute-t-il, l'ont répété. » Accord unanime, admirable ensemble, qui » montre comment l'Eglise doit demeurer » dans l'unité de la foi et dans l'amour du » Christ, et comment elle doit tendre à cette » patrie future, où les esprits ne seront plus » divisés, où les langues ne seront plus con» fondues. Dès lors il est facile de voir pour» quoi l'Eglise a fait supprimer le chant de » l'Alleluia pendant le carême. C'est pour que » la nouvelle répétition de son chant joyeux » donnât aux fêtes pascales plus de magni» ficence, de splendeur et de joie. »

Une seconde explication nous est fournie par les auteurs mystiques :

« De même, disent-ils, que dans le voyage » de notre exil, nous ne voyons qu'à moitié, » nous ne prophétisons qu'à moitié, de même » nous ne pouvons louer Dieu qu'à moitié, et

» répéter avec le prophète : « *Quomodò cantabimus canticum Domini in terrâ alienâ ;* » Comment pouvons-nous chanter les cantiques du Seigneur sur une terre étrangère. » » — Aussi lorsque nous aurons atteint, par » nos bonnes œuvres, les régions de notre » patrie, véritable terre des vivants, et que » nous serons entrés dans le royaume céleste » autrefois promis symboliquement par Dieu, » alors comme il nous sera donné de le con» naître parfaitement, aussi nous sera-t-il » permis de le chanter et louer parfaite» ment. »

Ces quelques explications de deux célèbres écrivains ecclésiastiques des premiers siècles du christianisme, montrent pourquoi l'Eglise a retenu le mot Alleluia dans sa langue originaire, c'est-à-dire en hébreu ; l'a retranché à certains jours, et le fait chanter quelquefois en neumes assez répétés et prolongés. — Mais d'autres auteurs ont écrit sur ce sujet d'assez bonnes choses pour que nous ne les passions point sous silence.

§ II. — *Augustin* dit : « Il n'est permis de » traduire l'Alleluia ni en latin, ni en une » autre langue. »

Amulaire, évêque de Trèves, trouve que « l'Alleluia, dont le chant rappelle l'éternelle » félicité, signifie la joie des élus et est une » louange pour le Seigneur. »

On l'omet au temps de la Septuagésime, et on le remplace par ces mots : *Laus tibi, Domine, rex æternæ gloriæ*, parce que la langue latine étant moins noble que la langue hébraïque, nous devons apprendre à mener une vie plus commune et plus abaissée durant le temps de la Septuagésime que dans une autre époque de l'année.

« Nous savons, dit *Albin Flaccus*, que les » anges dans le ciel se servent du mot Alleluia » pour louer Dieu ; c'est ce qui nous fait croire » que son chant doit bien plaire au Seigneur. » Aussi nous en servons-nous dans nos tem» ples, pour montrer que nous adorons sur » la terre le même Dieu que les anges dans les » splendeurs célestes. »

Au témoignage *d'Ives de Chartres*, « Alle» luia ne signifie pas les louanges de cette » pauvre existence, mais la gloire de l'éter» nelle vie ; et c'est pourquoi la coutume s'in» troduisit de ne pas le chanter à la Septua» gésime, parce que c'est un temps de deuil » et de pénitence. Dans la Septuagésime, nous » chrétiens, nous nous souvenons de l'Eglise » première non rachetée ; nous déplorons » notre exil, hélas ! qui se prolonge tant ! et » c'est chose parfaite que priver nos lèvres du » chant joyeux de l'Alleluia. »

Saint Bernard « pense que, la Septuagé» sime étant consacrée à la pénitence, il est » tout naturel de retrancher l'Alleluia, chant » solennel ; et c'est alors que dans le bré» viaire commence le récit lamentable de la » prévarication de l'humanité. »

Saint Léon IX, dans le décret de Gratien, « pense que l'Alleluia cesse pendant neuf se» maines, puis est repris au jour de la Résur» rection, pour la raison mystique suivante : » Il y a neuf chœurs d'anges dont le dixième » tomba par orgueil et diminua le nombre » des esprits célestes. — Or, l'homme créé » pour remplir ce grand vide, ressuscite aussi » lorsque le Christ ressuscite lui-même. »

Mais il n'est pas d'accord avec les théologiens dans sa doctrine sur les dix chœurs des anges, pas plus que Salonius qui est du même avis dans son septième chapitre de *l'Ecclésiaste*.

Baronius, dans les notes de son martyrologe romain du 1er janvier, « rapporte que, » même aux calendes de ce mois, jadis, on ne » disait pas Alleluia ; et le IVe concile de Tolède » affirme que cela fut défendu, à cause du dé» vergondage des Gentils qui souillaient ce » jour par plus de superstitions. »

Le séraphique *saint Bonaventure* dit : « Nous » avons coutume après l'Alleluia de faire une » longue note sur cette lettre *A*, en chantant » sur une mélodie plus prolongée, parce » que la joie des saints dans le ciel est sans » fin. »

L'ineffable *Etienne d'Edève* dit :

« La modulation du chant de l'Alleluia » exprime les louanges données à Dieu par » les fidèles, et les actions de grâces par les» quelles ils soupirent après les joies éternel» les. Ce mot est court, mais on l'étend par » un neume prolongé. Et il n'est pas étonnant » que la voix humaine ne suffise pas à dire ce » que l'esprit ne suffit pas à comprendre, car » quelle voix, quelle langue pourra redire ce » que Dieu prépare à ceux qui l'aiment ? »

Ecoutons *Luc, abbé de Tuz*, écrivant contre les Albigeois :

« Le chant de l'Alleluia est cette joie de » l'âme que l'homme ne pouvant contenir en » lui-même fait ressortir dans sa voix, puis» qu'il ne peut l'exprimer par des paroles. » L'Eglise offre souvent à Dieu un sacrifice, » qui est le sacrifice de la louange, lorsqu'elle

» chante des neumes sans paroles; par quoi » elle veut aussi nous faire entendre qu'après » la dissolution du corps, les biens que nous » ne pouvons désigner que par des paroles » nous seront accordés. »

Richard de Saint-Victor : « On répète sou- » vent l'Alleluia pour signifier l'éternité de » la louange. »

Cassiodore, écrivain très-célèbre, nous dit : « Le mot solennel Alleluia commence le » psaume 104, et je ne l'ai trouvé placé de la » sorte dans aucun autre. »

Ce mot, l'Eglise aime à le répéter dans ses prières, et il est très-bien accommodé à toutes les solennités. Il est l'ornement de nos chants ; la cour joyeuse du Très-Haut le redit sans cesse et comme un bien sans limite, le répète toujours sur des tropes variés à l'infini.

§ III. — Je ne puis voir de sang-froid le célèbre *Durand*, évêque de Mende, nous dire « que Alleluia est un mot grec, — il prétend » même que *Bède* a été de ce sentiment, » lorsque *Bède* dit formellement que c'est un » mot hébraïque, et le place parmi les noms » hébraïques dans le livre où il donne la si- » gnification de ces mots. »

Je m'étonne encore que l'évêque de Cantorbéry, *saint Anselme*, ait écrit « qu'Alleluia » n'appartient à aucune langue humaine, et » n'a aucune signification dans le langage hu- » main. »

Je ne comprends pas comment un homme si instruit n'a pas vu dans tous les Pères l'explication naturelle de ce mot. Mais tout homme a un côté humain, c'est-à-dire faible, et *quandoque bonus dormitat Homerus*. Que dirons-nous maintenant de l'antiquité de ce mot, en tant qu'il a été chanté ?

Epiphane écrit « que le prophète *Aggée* a » été le premier qui ait *chanté l'Alleluia*. Ce » fut l'an 517 avant Jésus-Christ, lorsqu'il vit » la nouvelle construction du temple, et que » fut accomplie cette parole prophétique du » vieux Tobie : « *Ex lapide candido et mundo* » *omnes plateæ Jerusalem sternentur et per vicos* » *ejus alleluia cantabitur*. Tobie, XIII, 22. — » Toutes les places de Jérusalem seront pavées » de pierres blanches et polies, et l'on chan- » tera l'Alleluia à travers les rues de cette » ville. »

Et ce mot ne se retrouve nulle part ailleurs dans l'Ancien Testament, excepté dans les psaumes, et dans le livre de Tobie. Mais dans la loi nouvelle, l'admirable *Jean* entendit dans le ciel les troupes des vertus célestes qui chantaient et disaient : *Alleluia*; afin que nous sachions que ce mot si noble de louange, Alleluia, est descendu du ciel dans la nouvelle Eglise du Christ.

Il y a sur le territoire de Torretana un monastère remarquable nommé Alleluia. Ce monastère, comme le rapporte *David de Mauden*, d'après *Francisque Alvarèz*, qui avait été envoyé en Ethiopie, avait été ainsi appelé par un religieux ascète qui souvent avait entendu les anges chanter ce cantique dans les cieux. Alleluia est donc le cantique des bienheureux, et ils le chantent continuellement devant le Seigneur, dans la céleste patrie.

« Car, comme le dit si bien *saint Augustin*, » que devons-nous avoir dans cette patrie? » que devons-nous y faire? Les saints vous » loueront dans les siècles des siècles, Sei- » gneur. Ainsi notre occupation tout entière » sera de chanter Alleluia. »

Il dit encore ailleurs :

« Répétons toujours Alleluia, afin que nous » méritions de le redire toujours. Là, dans le » ciel, Alleluia sera notre nourriture; Alleluia » sera notre breuvage ; Alleluia est le repos de » l'âme ; Alleluia sera toute notre joie, c'est- » à-dire fera la louange de Dieu. Car quel est » celui qui peut constamment louer si ce n'est » celui qui ne se lasse jamais d'être heu- » reux. »

(Traduction de l'abbé BÉZOLLES.)

(*La suite prochainement.*)

BIOGRAPHIE.

—

NIEDERMEYER (LOUIS).

—

Au mois de mars 1861, la tombe s'ouvrait pour recevoir une de nos célébrités contemporaines, un artiste aussi distingué par la noblesse des sentiments que par le talent. Niedermeyer, directeur de l'*Ecole de musique religieuse* qu'il avait fondée, venait de s'éteindre dans sa cinquante-neuvième année. Avant de se consacrer entièrement à l'art religieux auquel il a rendu de si importants services, Niedermeyer s'était fait une réputation justement méritée par ses œuvres dramatiques. Il nous a paru indispensable de leur conserver leur place dans l'esquisse biographique que

nous allons tracer, afin de mettre ainsi le lecteur à même d'apprécier l'homme dans son existence et l'artiste dans l'ensemble de ses travaux.

Né le 27 avril 1802, à Nyon, ville du canton de Vaud (Suisse), située sur les bords du lac de Genève, Louis Niedermeyer descendait par sa mère d'une ancienne famille française protestante qui fut obligée de quitter la France lors de la révocation de l'édit de Nantes. Son père, natif de Wurzbourg, s'était fixé et marié en Suisse : doué lui-même de beaucoup de talent pour la musique, il fut le premier maître de son fils. Celui-ci, à l'âge de quinze ans, fut envoyé par ses parents à Vienne, où il reçut pendant deux ans des leçons de piano de Moschelès et de composition de Forster. Après avoir publié dans cette ville quelques-uns de ses essais consistant en morceaux pour le piano, il se rendit à Rome, y continua l'étude du contrepoint sous la direction de Fioravanti, maître de la chapelle pontificale, et alla ensuite à Naples, où Zingarelli se chargea de compléter son éducation musicale. Ce fut pendant son séjour à Naples, que le jeune artiste écrivit son premier opéra intitulé *Il Re per amore*, qui fut représenté au théâtre del Fondo; il avait alors dix-huit ans.

En 1821, Niedermeyer était de retour en Suisse. C'est de cette époque que date l'une des plus charmantes inspirations de sa jeunesse et qu'un plein succès devait plus tard couronner : nous voulons parler de la musique du *Lac*, qu'il composa sur les paroles de M. de Lamartine, et dans laquelle le musicien sut se montrer aussi rêveur, aussi coloriste que le poëte.

L'année suivante, Niedermeyer vint à Paris, où il se fit remarquer par plusieurs bonnes compositions pour le piano, et dut ensuite à l'amitié et à la protection de Rossini, qui l'avait connu à Naples, de pouvoir faire recevoir au théâtre Italien un opéra en deux actes, *Casa nel bosco*, dont le livret était traduit de l'opéra-comique intitulé : *Une nuit dans la forêt*. Cet opéra fut représenté au mois de juillet 1828. Il régnait dans cet ouvrage un charme mélodique incontestable; mais telle était alors la fureur du *dilettantisme* que les habitués du théâtre Italien ne voulurent jamais comprendre qu'un compositeur portant le nom germanique de Niedermeyer pût faire autre chose que de la musique *savante*. Rossini eut beau chercher à étayer de son suffrage la nouvelle partition, en affirmant qu'elle pouvait bien être savante sans qu'il y parût, mais qu'avant tout elle était chantante, sa voix ne fut pas écoutée, et *La Casa nel bosco* n'eut que peu de succès.

Doux, timide et modeste, Niedermeyer était peu fait pour ces luttes incessantes, auxquelles doit s'attendre tout compositeur dramatique, à ses débuts dans la carrière. Le dégoût s'empara bientôt de lui, et, malgré la réputation qu'il s'était déjà faite par la publication de divers morceaux de musique instrumentale et vocale, il partit en 1833 pour Bruxelles, où il prit un intérêt dans l'institution fondée par M. Gaggia, et y remplit pendant dix-huit mois les fonctions de professeur de piano. Une semblable position n'offrait guère de ressources à un compositeur; aussi Niedermeyer finit-il par comprendre qu'il dépensait ainsi sans profit pour sa gloire les plus précieuses années de sa jeunesse, et se décida-t-il à revenir à Paris tenter de nouveau les chances du théâtre. Le succès du *Lac* et de plusieurs autres morceaux de musique dramatique remarquables par l'expression et la grâce de la mélodie, avaient d'ailleurs complétement justifié le mérite distingué de l'artiste. Enfin, les portes de l'Académie royale de musique s'ouvrirent pour Niedermeyer, et le 3 mars 1837, il fit représenter sur cette scène *Stradella*, opéra en cinq actes, paroles de MM. Emile Deschamps et Emilien Pacini. Cette grande partition, sur laquelle le compositeur avait fondé de légitimes espérances, fut d'abord accueillie avec froideur par le public, qui sembla condamner cette œuvre consciencieuse, semée de mélodies originales, exquises par le fini, la délicatesse et l'élégance de la forme, mais qui ne flattait pas le goût marqué de l'époque pour les effets bruyants de l'instrumentation. Plus tard, en 1843, *Stradella*, réduit en trois actes, reparut au théâtre, et sous cette nouvelle forme, l'ouvrage obtint un grand nombre de représentations. Plusieurs morceaux de cet opéra ont eu et ont encore beaucoup de succès dans les concerts.

Au mois de décembre 1844, Niedermeyer donna au même théâtre, avec M. Théodore Anne, *Marie Stuart*, en cinq actes, dont la partition contient, entre autres morceaux remarquables, une romance remplie de charme et qui est devenue populaire. L'année suivante, le Gouvernement rendit justice au talent et au caractère de l'artiste, en le nommant chevalier de la Légion d'honneur.

En 1846, il fut appelé par Rossini à Boulogne, pour travailler sous sa direction à l'arrangement pour la scène française de *La Donna del Lago*, qui, au mois de décembre de la même année, fut représentée au grand Opéra, sous le titre de *Robert Bruce*. — Enfin, au mois de mai 1853, Niedermeyer donna à ce théâtre *La Fronde*, opéra en cinq actes, paroles de MM. Maquet et Jules Lacroix. Dans ce dernier ouvrage, le compositeur ajouta de nouvelles qualités à celles qu'on lui connaissait déjà. Le premier acte presque tout entier, le final du quatrième acte, révélaient une verve et une puissance dramatique qu'on n'avait pas encore appréciées chez cet artiste. Cependant les représentations furent, on ne sait pourquoi, brusquement interrompues. Il est vrai de dire que Niedermeyer dédaigna toujours les ressorts dont on se sert pour préparer des succès au théâtre ou réparer des chutes. La partition de *La Fronde* n'en est pas moins considérée comme la meilleure qu'il ait écrite, et l'estime des connaisseurs lui offrit une ample compensation des injustices de la foule.

Vers le même temps, Niedermeyer avait conçu l'idée de fonder, à l'instar de l'ancienne institution créée par Choron sous la Restauration, et supprimée à la suite de la révolution de 1830, une *Ecole de musique religieuse* destinée à former, par l'étude des chefs-d'œuvre des grands maîtres des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, des chanteurs, des organistes, des maîtres de chapelle et des compositeurs de musique sacrée. — Avec l'appui de M. Fortoul, alors ministre de l'instruction publique et des cultes, il obtint une subvention de l'Etat (1), et, dans le courant de l'année 1853, il ouvrit son école, en s'adjoignant M. Dietsch, comme inspecteur des études. Cet établissement, situé à Paris, rue Neuve-Fontaine-Saint-Georges, et dans lequel l'éducation littéraire, poussée jusqu'en troisième, marche de front avec les études musicales, ne tarda pas à produire des sujets distingués qui ont été placés dans diverses cathédrales ou églises de France.

Constamment préoccupé, depuis lors, des soins que réclamait son école, Niedermeyer ne négligea rien de ce qui pouvait contribuer à améliorer les études. C'est ainsi que, peu satisfait de la manière tout à fait arbitraire dont le plain-chant est généralement accompagné, il se livra à de sérieux travaux sur cette intéressante partie de l'art religieux, et publia, en 1855, en collaboration avec son savant confrère et ami M. J. d'Ortigue, un *Traité d'accompagnement du plain-chant*, fondé sur de nouveaux principes. Ce fut aussi dans le but de propager dans toutes les classes le goût de la musique religieuse qu'il fonda, en 1856, le journal *La Maîtrise*, dont il abandonna en 1858 la direction, qui fut ensuite confiée à M. d'Ortigue.

Niedermeyer s'occupait de terminer un grand ouvrage sur l'accompagnement, pour l'orgue, du plain-chant des offices de l'Eglise, lorsque la mort l'enleva subitement, dans la soirée du jeudi 14 mars 1861, à sa famille, à ses élèves qui l'aimaient et le respectaient comme un père, au moment où il venait de diriger la répétition d'une messe de M. Gastinel. Trois jours auparavant, nous avions passé quelques heures avec lui. Les premiers mots qu'il nous dit furent ceux-ci : « J'ai été bien malade depuis que je vous ai vu, j'ai pensé mourir. » Le jeudi suivant, Niedermeyer n'existait plus. Ses obsèques eurent lieu au cimetière du Nord, au milieu d'un concours considérable d'artistes et de littérateurs qui s'étaient empressés de venir lui rendre un dernier hommage.

Depuis longtemps, Niedermeyer avait fait reconnaître ses droits à la nationalité française. Il a laissé un fils et deux filles, auxquels il n'a légué pour toute fortune qu'un nom sans tache. Son fils dirige aujourd'hui l'Ecole de musique religieuse que son père avait créée, et dont le succès prouve qu'elle est restée fidèle aux traditions du fondateur.

Outre les ouvrages que nous avons cités plus haut, Niedermeyer, dont le talent comme compositeur a plus d'un trait de ressemblance avec celui de Schubert, a écrit beaucoup de morceaux de chant détachés, entre autres des mélodies fort remarquables. Les principales sont : *Le Lac*, *l'Isolement*, *le Soir*, *l'Automne*,

(1) Une subvention de 5,000 fr. fut d'abord accordée à l'établissement par le ministre d'État, sur le crédit des beaux-arts. Par un décret en date du 28 novembre 1853, trente-six demi-bourses de 500 fr. chacune (le prix annuel de la pension étant de 1,000 fr.) furent ensuite créées sur les fonds du budget des cultes et mises à la disposition des évêques. Plus tard, un arrêté ministériel, du 1er juillet 1854, fonda trois premiers prix pour la composition musicale, l'orgue et l'accompagnement du plain-chant. Enfin, un autre arrêté, en date du 14 avril 1857, décida que des diplômes de maître de chapelle et d'organiste seraient délivrés, après examen, aux élèves qui auraient achevé leurs études.

la Voix humaine, sur des poésies de M. Lamartine; *la Ronde du sabbat, Oceano-Nox, la Mer, Puisqu'ici bas toute âme*, paroles de M. Victor Hugo; *Noce de Léonore, Une scène dans les Apennins*, et plusieurs autres morceaux sur des paroles de M. Emile Deschamps. Il a mis en musique l'ode de Manzoni, *Il cinque maggio, le Poëte mourant*, de Millevoye, et *l'Ame du purgatoire*, de Casimir Delavigne. Niedermeyer a écrit plusieurs messes, parmi lesquelles on remarque particulièrement celle en *si* mineur pour chœur et orchestre, qui fut exécutée pour la première fois, en 1849, à St-Eustache, pour la fête de Sainte-Cécile, sous la direction de M. Dietsch, et quelques années plus tard, à Saint-Eugène, sous la direction de M. H. Berlioz. On a aussi de lui un grand nombre de morceaux de musique religieuse, pour voix et pour orgue, dont la plupart ont été publiés par *la Maîtrise*.

DIEUDONNÉ DENNE-BARON.

DOCUMENTS BIOGRAPHIQUES

Sur les compositeurs les plus célèbres des XVe et XVIe siècles.

—

PAOLO AGOSTINI

—

Paolo Agostini de Valleramo (né en 1593), appelé ainsi du lieu de sa naissance, était l'élève de prédilection de *Bernardo Nanini*, dont il épousa plus tard la fille. Les dispositions les plus heureuses, jointes à une application infatigable sous la direction d'un des plus grands maîtres de ce temps, le firent arriver de bonne heure à la maturité d'un rare talent, qu'il exerça dans différentes églises de Rome.

Il fut nommé maître de chapelle à Saint-Pierre de Rome dans l'année 1626, après la mort de son condisciple, Vincenzo Agolini, également musicien renommé.

Malheureusement une mort prématurée le surprit en septembre 1629, à l'âge de 36 ans. On cite ce maître comme l'un des premiers qui ait mis en pratique la composition à plusieurs parties.

Sans parler des chants exceptionnels à seize et même à vingt-quatre voix, composés déjà au XVe siècle par les grands artistes des Pays-Bas, *Agostini* avait dans ses prédécesseurs immédiats de l'école romaine et vénitienne les meilleurs modèles de chants à plusieurs parties, genre de composition qu'il enrichit en l'agrandissant. En effet, il fit exécuter à l'église principale du Vatican une messe pour quarante-huit voix, qui produisit le plus grand étonnement et lui gagna l'approbation particulière du pape Urbain VIII. Il passa comme l'un des plus spirituels maîtres dans tous les genres de compositions; il étonna surtout dans le travail de la polyphonie à plusieurs chœurs, non-seulement parmi ses contemporains, mais aussi parmi les plus grands contrapointistes qui lui succédèrent. Tous s'accordaient à vanter ses œuvres et à en recommander l'étude aux jeunes artistes; surtout le père *Martini*, qui inséra dans son *Saggio di contrappunto*, un *Agnus Dei* d'Agostini et le qualifia comme le plus grand chef-d'œuvre de composition musicale. Antino Liberati pouvait donc prétendre avec pleine raison que ce maître aurait rempli le monde de plus d'étonnement encore s'il n'était mort dans la fleur de l'âge. Il pouvait encore dire avec justesse en parlant de lui :

« *Consummatus in brevi explevit tempora multa.* »

Traduit de l'allemand par GEORGES SCHMITT.

NÉCROLOGIE.

—

BEAULIEU (MARIE-DÉSIRÉ-MARTIN).

—

La *Revue de l'Ouest* du 21 décembre nous apporte une bien triste nouvelle : « C'est avec une douloureuse émotion, lisons-nous dans ce journal, que nous annonçons la mort d'un homme qui jouissait au plus haut degré de la considération et de l'affection de tous. M. Martin Beaulieu a été enlevé à sa famille, à ses amis, à ses concitoyens lundi soir. Il y a peu de jours, il réunissait autour de lui, dans un concert, des artistes, des amateurs; il y exécutait un morceau sur le violon. Jamais il n'avait joué avec plus d'âme, plus d'entraînement. C'était son dernier chant, *le chant du cygne*. Le lendemain, il était atteint d'un mal terrible, et jusqu'à lundi soir il supportait, avec le courage que donne la foi religieuse, des douleurs qui ont fini par lui enlever la vie.

» Sa famille et ses amis perdent beaucoup; mais notre ville, notre pays font une perte immense. M. Beaulieu aimait les arts, il leur

avait consacré son existence entière; pour lui, c'était un culte où il trouvait à développer les sentiments du beau, de l'idéal qui reproduisaient son âme. Il était parvenu à répandre et à faire pénétrer partout l'amour des beaux-arts.

» C'est avec foi, avec ardeur, que M. Beaulieu a rempli la mission que la Providence lui avait confiée. Sa jeunesse a été sérieuse. Il avait déjà un but, à l'heure où tant d'hommes sont encore hésitants pour fixer leurs pensées. Dirigé avec une intelligente sollicitude par un père qui avait pressenti les destinées de son fils, il obtint, dès son début, un éclatant succès. Il eut pour professeur Méhul, et il profita avec bonheur des leçons d'un maître aussi célèbre et aussi habile. Dès son premier concours, il obtint le grand prix de Rome. Ce succès, loin d'éblouir le jeune lauréat, qui toute sa vie sut rester modeste, ne fit que redoubler son ardeur pour les beaux-arts. Après de longues et fortes études à Paris, il revint à Niort, dans sa ville natale qu'il a tant aimée, et où il a trouvé de si vives et de si unanimes sympathies.

» M. Beaulieu, né le 11 avril 1791, avait remporté en 1810 le grand prix de composition musicale. Le projet d'un mariage, qui se réalisa bientôt, l'empêcha de faire le voyage de Rome. Il ne se conforma pas moins aux prescriptions du règlement imposé aux élèves pensionnaires. Entièrement livré aux travaux de genres divers, fondateur de l'Association musicale de l'Ouest, qui réunit les départements des Deux-Sèvres, de la Vienne, de la Charente, de la Haute-Vienne et de la Vendée, M. Beaulieu avait été nommé correspondant de l'Académie des beaux-arts.

» Dans les dernières années, ce qui l'occupa le plus, ce fut la fondation d'une Société de concerts annuels de musique classique, à laquelle il voulait consacrer une partie de sa fortune. Nous avons parlé de cette Société, en rendant compte des trois concerts déjà donné par elle, et auxquels M. Beaulieu présidait lui-même avec un rare dévouement.

» Les obsèques de cet homme, en qui se manifestait le noble accord du talent et du caractère, ont été célébrées mercredi à Niort, en présence de toutes les notabilités de la ville. Deux discours ont été prononcés sur sa tombe, l'un par M. Delavault, compositeur de musique, secrétaire du comité local de l'Association, membre du conseil général des Deux-Sèvres; l'autre par M. Henri Giraud, président de la Société philanthropique.

» M. Beaulieu était membre du comité de Rédaction et de patronage de la *Revue de musique sacrée*. Il ne manquait jamais, dans ses voyages à Paris, de venir s'asseoir au milieu de nous, et de suivre avec intérêt nos entretiens sur le plain-chant et la musique religieuse. Il y prit la parole dans plus d'une occasion, et ce fut toujours dans l'intérêt de l'art qu'il affectionnait et des artistes, pour lesquels il avait une sympathie si profonde.

» Tous nos regrets à cet homme de bien. Puisse son exemple ne pas être sans utilité pour ceux qui seraient tentés de faire tourner au profit de l'art et de la charité l'emploi de leur fortune ! »

CHRONIQUE

—

Nous nous proposions, dans la nuit de Noël, d'aller entendre, au couvent des Oiseaux, l'*Oratorio* de Lesueur, que M. Verschneider faisait exécuter, après l'avoir arrangé pour trois voix de soprano. L'inflexibilité d'un portier qui prend trop à la lettre les termes d'une consigne nous a privé de ce plaisir. Nous avons dû nous contenter d'apprendre que tout avait bien marché et que M. Verschneider, le maître de chapelle de cet établissement, avait reçu les meilleurs compliments.

Après cette déconvenue, nous nous sommes rendu à Saint-Germain-des-Prés. Là du moins il nous a été permis d'assister à la solennité de Noël. L'hospitalité que nous avons trouvée dans la vieille abbaye nous a rendu indulgent pour l'aspect un peu sombre qu'offrait le chœur. L'orgue se ressentait, sous les doigts de M. Cavallo, de la parcimonie de l'éclairage. Ce n'était pas là Noël avec ses chants de joie, ses cantiques ingénus, ses flûtes et ses pipeaux; c'était une fête sévère, avec la symphonie grave, et un jour douteux se répandant mystérieusement sur les belles peintures de M. Flandrin.

Nous avions beau chanter tout bas :

« Il est né le divin enfant,
« Sonnez clairons, jouez, musettes! »

les clairons ne sonnaient pas, et les musettes imitaient leur silence.

Un chanteur, M. Demarne, est monté au grand orgue et nous a fait entendre le *Noël* d'Adolphe Adam. Nous n'avons que des compliments à lui adresser. Le chœur a chanté ensuite un *Benedictus* de Mozart et l'*O quam* de M. Lemmens. L'exécution a très-bien réussi. A l'office du jour, on a interprété la messe en *si* bémol de Mozart. Cette fois le soleil était de la fête. On assistait à la plus douce fusion des joies de la terre et du ciel.

Nous ne voulons rien dire aujourd'hui de l'orgue reconstruit dans cette église par M. Stolz. L'inauguration prochaine nous permettra d'en parler longuement.

Ce n'est pas l'éclairage qui faisait défaut, à Saint-Thomas-d'Aquin. On en était ébloui. M. le curé de cette paroisse avait courtoisement autorisé une expérience de lumière électrique qui appelle plus d'un perfectionnement encore. Le beau plain-chant qu'on fait dans cette église

n'en a pas souffert, heureusement; la musique non plus, si on en juge par les divers morceaux que nous avons entendus au salut. Une voix charmante qu'on eût pu prendre pour une voix de femme, sans être taxé d'ignorance, a dit avec art l'*Ave Maria* de Miné et l'*Adeste fideles* avec reprise en chœur.

Le *Noël* d'Adolphe Adam a été chanté dans beaucoup d'églises à la messe de minuit. C'est lui qu'on nous a cité comme ayant particulièrement impressionné les assistants à Saint-Sulpice. Peut-être ferait-on bien de renoncer à ce morceau, dont la popularité est devenue de mauvais aloi. On le chante dans les rues, dans les salons, dans les cafés-concerts. Il dégénère et se ravale. Le mieux est de le laisser faire son chemin loin du temple, où l'on peut fort bien se passer de lui.

—La neuvaine de Sainte-Geneviève a conduit successivement à Saint-Etienne-du-Mont les principales paroisses de Paris. Il est remarquable que toutes les chapelles se sont évertué à faire entendre des morceaux de musique à l'exclusion de tout plain-chant. Décidément la langue musicale du siècle de saint Grégoire n'est pas en faveur parmi nous. Il faut cependant faire exception du chœur de Saint-Germain-des-Prés qui a bravement abordé les vieilles mélodies grégoriennes. C'était bien préférable au concert médiocre que le chœur de Saint-Eustache nous a servi : un solo et deux duos d'un goût et d'un effet mesquins. Quand donc voudra-t-on comprendre que l'église se refuse aux auditions de ce genre. Il faut une masse et une sonorité soutenue dans une vaste enceinte. Le bruit qui se fait parmi les allants et les venants ne permet pas d'entendre une malheureuse voix de ténor accompagnée par quelques jeux de fonds. Quant au chant des fidèles, il n'en faut plus parler. Le peuple n'entend rien à toute cette musique qu'on lui sert jusqu'à la satiété. Les paroles mêmes lui échappent, et il n'a plus d'autre occupation que d'écouter les virtuoses.

Nous sommes allé deux fois au Panthéon, deux fois nous avons été sous la même impression. Solos, duos, trios, etc. essayaient de retentir derrière l'autel, mais on avait compté sans les proportions de l'édifice, sans la coupole gigantesque qui dévore la voix au passage et autorise les assistants placés dans le bas de l'église à se poser ce point d'interrogation : Chante-t-on ou ne chante-t-on pas? On chantait avec expression, avec talent, quand les chanteurs s'appelaient Bolaer, Quesne ou Duparc.

Le soir de la clôture de la neuvaine, le Panthéon offrait un coup d'œil d'une rare beauté. Quinze à vingt mille personnes remplissaient l'enceinte sacrée. La châsse de saint Geneviève promenée processionnellement au milieu de la foule, escortée de jeunes filles et d'enfants qui jetaient des fleurs ou qui portaient des rameaux; l'évêque bénissant la multitude; la musique militaire, le chœur, l'orgue, tout cela reportait les esprits à ces fêtes du moyen âge si naïvement décrites sur les verrières multicolores que le temps a respectées.

Des morceaux de Lesueur et de Mendelssohn, deux maîtres qui s'entendaient à faire de la musique comme on fait de la peinture à fresque pour les grands monuments, répandaient leurs ondes majestueuses et sonores dans les n fs. L'orgue alternait, joué par un artiste de talent, M. Laumonier. C'était bien préférable à ces cavatines d'opéra qui ne franchissent pas le chœur et qui impatientent également ceux qui les entendent et ceux qui ne les entendent pas.

Nous devons des compliments à l'organiste du grand orgue de Saint-Etienne-du-Mont, M. Lebel, qui nous a fait entendre, le jour de la clôture à cette paroisse, une suite de pièces d'un style foncièrement approprié à l'instrument, d'un goût exquis et d'une grande variété.

Mais pourquoi, demanderons-nous à certain maître de chapelle, pourquoi ce *Te Deum* en parties qui ne laisse pas un instant le chant à découvert? On a donc l'unisson en horreur? Mais c'est l'unisson qui convient le mieux à l'église, où le peuple doit chanter sous la sauvegarde du chœur. Que l'on reproche à M. Verdi d'en abuser au théâtre, cela se conçoit. Le peuple ne chante pas pendant un opéra, et s'il lui arrivait de le faire on le prierait de se tenir tranquille. A l'église, au contraire, on le sollicite de prendre part aux hymnes et cantiques, et c'est là justement qu'on lui en retire les moyens. C'est d'une inconséquence qui frappe les moins clairvoyants.

Nous admirons toujours l'imperturbable parti pris du chœur de Saint-Thomas d'Aquin. Pendant les deux premiers jours de l'Adoration perpétuelle qui vient d'avoir lieu, on a tout exécuté en plain-chant, et à l'unisson par toutes les voix, basses, ténors, enfants. C'est d'un effet imposant. Bien que le chœur soit au grand orgue, les fidèles mêlent leurs voix à celles des chantres, et il en résulte un magnifique ensemble. Le troisième jour seulement M. Dhibaut a fait chanter quelques morceaux de musique pris dans le répertoire des maîtres.

Saint-Sulpice paraît décidé à renoncer à son contrepoint fleuri. Nous en félicitons bien sincèrement M. Renaud.

Louis ROGER.

CORRESPONDANCE.

Nantes, 29 décembre 1863.

Monsieur le rédacteur,

Puisqu'une mission artistique m'a conduit dans la belle capitale de la Loire-Inférieure, je veux mettre à profit les quelques heures de loisir qui me restent, pour vous faire part de mes observations au sujet de l'état de la musique religieuse, des orgues et des artistes. C'est une revue un peu à vol d'oiseau, et je vous prie, connaissant votre indulgence pour moi, d'en pardonner les négligences et le laisser-aller.

J'écris sous l'impression du moment. Si je me suis trompé, je suis prêt à reconnaître mes erreurs.

Le mouvement musical, en ce qui regarde la musique religieuse, semble être dans un état latent. La cathédrale possède seule une espèce de maîtrise dirigée par M. Martineau, maître de chapelle d'un talent incontestable, et dont la réputation est de bon aloi dans les départements circonvoisins.

Malheureusement, les louables efforts de cet artiste rencontrent des obstacles, hélas ! trop connus, qui paralysent sa bonne volonté et son grand désir de propager la bonne musique religieuse. Le Chapitre trouva bon, il y a quelque temps, de lui supprimer deux chantres sur les quatre qu'il avait, et vous concevez qu'avec des ressources aussi restreintes, le plain-chant ne produit guère d'effet dans une cathédrale aussi vaste que celle de la ville de Nantes. Néanmoins, à force de s'ingénier, M. Martineau parvint à exécuter le plain-chant d'une manière convenable. Je vous dirai plus (cela doit faire plaisir à M. Dhibaut), c'est qu'on se croirait presque à Saint-Thomas-d'Aquin de Paris. Les doctrines émises par le Congrès de 1860, dont M. Marti-

neau a été un des plus zélés participants, sont en grand honneur à la cathédrale de Nantes. Les travaux des conférences de la *Revue de musique sacrée* ont aussi dans cet artiste un chaud partisan. Cela prouve une fois de plus que nos travaux ne sont pas sans résultat, et que la mission que s'est imposée le Comité n'est pas sans porter des fruits.

Quant aux orgues, la ville de Nantes en est, à peu d'exceptions près, complétement dépourvue. Et cependant, quels magnifiques édifices religieux on y rencontre à chaque pas ! la cathédrale, Saint-Nicolas, Saint-Pierre, Notre-Dame-du-Bon-Port, la chapelle de la Compagnie de Jésus, la chapelle de Notre-Dame-de-Toutes-Joies et d'autres.

Des églises magnifiques, vastes et sonores, mais ni bombardes, ni flûtes, ni bourdon ! La cathédrale possède un grand orgue ; on prétend même que c'est un Cliquot. Je le veux bien, mais je ne connais qu'un seul artiste capable de le toucher, c'est son titulaire, M. Minard. Il en connaît toutes les ressources, toutes les infirmités et les défaillances. M. Minard seul sait en tirer parti, et je l'admire, car jouer sur un orgue dont les touches noires enfoncent à un centimètre au-dessous des touches blanches me semble une acrobatie musicale de la première force, et pour rien au monde je ne voudrais risquer une antienne seulement sur un pareil clavier.

Je passe de la cathédrale à Saint-Nicolas, église magnifique, toute neuve, due à l'infatigable activité de son célèbre curé, M. l'abbé Fournier, membre de la Constituante en 1848.

C'est là qu'un de ces jours il y aura la merveille des orgues de Nantes ; car, malgré les millions dépensés par l'église, je ne doute pas qu'avec M. l'abbé Fournier il ne se trouve encore quelque 60,000 petits francs pour cette acquisition indispensable. Pour le moment, on se sert dans cette église d'un orgue loué, à raison, je crois, de 800 fr. par an. Cet orgue se trouve sur un échafaudage provisoire et se cache modestement derrière un grand rideau rouge. Il paraîtrait qu'il comprend sa situation. Du reste, il n'a qu'à se tenir bien, les devis des organiers pleuvent de tous les côtés : Cavaillé, Merklin, Lorette, Goydadin et Debierre ont envoyé des plans séduisants, et fait les promesses les plus alléchantes ; c'est à qui mettra le plus de trente-deux pieds, et M. l'abbé Fournier ne sait à quels pieds se fier. Vienne l'argent, vienne la décision. Celui à qui écherra ce travail n'a qu'à se tenir bien : il y faut un chef-d'œuvre.

Je disais tout à l'heure que Saint-Nicolas possédera un jour la merveille des orgues ; mais en visitant Notre-Dame-du-Bon-Port, mon jugement me paraît devoir subir une division. Notre-Dame est un petit panthéon, plus coquette, passez-moi le mot, plus habitable, plus maniable que l'œuvre magnifique de Soufflot.

Dans cette église, j'ai trouvé un petit orgue de John Abbey, un huit-pieds microscopique, qui a été accroché contre le mur pour figurer un anachronisme.

Cette église possède un jeu d'orgue d'au moins cinquante jeux. La coupole de cette église est moins sonore que celle du Panthéon de Paris, mais son acoustique est plus correcte et surtout plus pure. M. Barthé, organiste de la paroisse, excellent musicien, tire tout le parti possible de son piètre instrument. Il est dans une position assez complexe ; si le matin il perd, il gagne le soir, car, outre sa position d'organiste à Notre-Dame-du-Bon-Port, il est organiste de la chapelle des révérends pères jésuites. Cette chapelle, semblable à celle de la rue de Sèvres, à Paris, possède un petit orgue de quatorze jeux, placé tout en haut de la voûte et derrière la rosace du fond. On ne le voit point, on le devine ; les sons s'échappent avec facilité, parcourent le vaisseau et descendent amortis vers les parois.

L'instrument est de la facture de M. Lorette ; c'était le premier orgue, système moderne, érigé à Nantes, aussi a-t-il eu tous les suffrages des dames nantaises, qui, avec raison, le trouvent charmant sous les doigts habiles de M. Barthé. Cette appréciation méritée est aujourd'hui partagée, car le nouvel orgue de Notre-Dame-de-Toutes-Joies, construit par MM. Goydadin et Debierre, lui fait une sérieuse concurrence.

Cet instrument, dont j'ai eu l'honneur de faire la séance d'inauguration, possède dix-neuf jeux, répartis sur deux claviers à mains et un clavier de pédales séparées. C'est un instrument supérieurement réussi, car les facteurs n'ont rien épargné dans sa construction. En un mot, ils ont travaillé là beaucoup plus pour leur gloire que pour leur profit, et cette espèce de bataille, quoique désastreuse sous le rapport financier, est une victoire pour les intrépides combattants. M. Goydadin jouit depuis longtemps d'une bonne réputation. Nombre d'orgues en France sont sortis des ateliers de M. Thébault en collaboration avec M. Goydadin.

Quant à M. Debierre, jeune Nantais, son talent précoce nous promet un mécanicien des plus distingués. On m'a dit que la maison Goydadin et Debierre va élire domicile à Nantes ; j'applaudis à cette détermination, car il est temps que la province s'affranchisse de la tyrannie de la métropole, en faisant voir que les modestes artistes qu'elle renferme dans son sein ne sont nullement inférieurs à ceux de Paris.

La gloire nationale ne doit pas faire oublier la gloire du foyer.

Pour mon compte, je suis sûr que dans quelques années Nantes égalera avec ses orgues les villes favorisées de France, telles que Rouen, Caen, Toulouse, Bordeaux.

Je vous ai parlé des instruments, permettez-moi maintenant de vous parler aussi des artistes. En première ligne, je vous citerai M. Minard, l'organiste de la cathédrale. Je ne vous dirai rien de particulier de lui ; homme estimé, excellent professeur, sa modestie égale son talent. De M. Barthé je vous ai parlé plus haut. Il a son public à lui, et, je vous assure, ce n'est pas la portion la moins éclairée. Je vous citerai M. Dalmetsch, le brillant pianiste, interprétant les auteurs classiques avec un talent hors ligne ; M. Bernard, violoncelliste d'une belle force ; M. Weingaertnes, violon distingué, qui a son égal dans M. Pusterll, jouant l'alto en maître ; puis M. Legrand, élève de l'école de Niédermeyer, qui promet un bon organiste. Mais les amateurs y sont aussi bien représentés à Nantes. A leur tête se trouve M. le comte de Bouillé, qui, s'il n'était pas un amateur des plus distingués, serait sans contredit un artiste accompli.

Quant au sentiment général pour la musique, je vous dirai qu'un séjour répété depuis six ans m'a convaincu que l'on aime beaucoup la musique à Nantes, que l'on s'en occupe, qu'on la cultive, et que le jour où Nantes sera dotée d'orgues magnifiques, il sera impossible de lui disputer le rang qu'elle tiendra parmi les villes de la France.

GEORGES SCHMITT.

BÉNÉDICTION DE L'ORGUE DE BONE.

Le 30 novembre dernier, on inaugurait à Bône l'orgue construit par M. Narcisse Martin.

Les experts nommée par M. Lacombe, maire de la ville

de Bône, ont été unanimes pour reconnaitre que l'instrument était d'une bonne facture et convenait parfaitement à sa destination.

La cérémonie d'inauguration a permis à M. l'abbé Pavy, vicaire général, de prononcer un discours dans lequel l'orateur a fait ressortir avec éloquence la grandeur de la musique religieuse.

Nous lui empruntons quelques passages qui nous ont particulièrement frappé.

. . . .

« Les temps les plus reculés ont connu et pratiqué la musique vocale et instrumentale, les chœurs et les concerts. La Grèce chantait sur les modes dorien, éolien, lydien, phrygien ses hymnes patriotiques. Mais, bien antérieurement à la Grèce, le peuple de Dieu célébrait les magnificences du Créateur sur un mode qui lui était propre. Voici Jubal, qui joue du *kinnor* et du *huggah*, c'est-à-dire de la lyre antique et d'une espèce de flûte formée par des roseaux d'une inégale grandeur, unis ensemble; voici Laban, qui se plaint de n'avoir pu accompagner, « aux chants des cantiques et au son du tambour et des cythares, » Jacob quittant la Mésopotamie. Entendez l'hymne de Moïse, après le passage de la mer Rouge, chanté par des voix d'hommes et de femmes mêlées aux instruments, et Marie, sa sœur, à la tête des personnes de son sexe, joignant sa cadence et ses accords à ce religieux concert! Entendez le chant de victoire de Débora et de Barac, après la défaite de Sisara! Entendez Asaph, Héman, Idithun, ces princes de la musique sous la loi ancienne, faisant retentir, dans des chœurs nombreux, le psaltérion, le cymbale, la harpe, la guitare, la lyre, le tambour, la trompette, le sistre, le décacorde et l'organum! Voyez David charmer Saül, par les accents de sa harpe mélodieuse, et le prophète Elisée faire jouer, devant lui, des instruments pour se disposer à l'inspiration divine! « S'il est permis d'inférer la beauté de leur chant, » dit l'auteur du dictionnaire de la Bible en parlant des Hébreux, « par ses effets merveilleux et par la grandeur, la majesté, la beauté des choses qui sont renfermées dans leurs cantiques, il faut convenir que leur musique devait être très-excellente et très-parfaite. »

» Quoi qu'il en soit, il appartenait à l'Eglise, légitime héritière des vérités antiques, de l'art comme de la foi, de résumer tous ces travaux, toutes ces découvertes, de les simplifier et de les perfectionner; ce qu'elle a fait pour la méthode, en créant la gamme avec le moine d'Arezzo; et, pour les instruments, en créant l'orgue.

» L'orgue, admirable instrument! il se compose d'une multitude de parties convergeant au même but et apportant leur concours au même résultat : la soufflerie qui emmagasine l'air et en fait d'abondantes provisions; le mécanisme, qui, d'un côté, va prendre le souffle matériel, le divise, le porte aux diverses extrémités, et, de l'autre côté, se plie sous les doigts de l'organiste, dont il devient une prolongation, pour faire exécuter ses volontés; les tuyaux qui spiritualisent, pour ainsi dire, l'air apporté par le mécanisme, lui donnent une signification et en font une parole.

» L'orgue, instrument vivant! il soupire comme l'espérance, s'élève comme la prière, s'exalte comme l'enthousiasme, gronde comme le tonnerre, frémit comme la feuille qui tremble et caresse comme la brise du soir. Il a les voix de la tempête, les voix du calme et du recueillement, les voix humaines, les voix célestes, et, dans les saints mystères, il agenouille la nature, met le ciel et la terre en adoration.

» L'orgue, instrument inspiré! il parle toutes les langues à la fois; il court de l'une à l'autre avec une extrême facilité, semant des éclairs, des orages, des prières, des cris d'espérance et d'amour sur son chemin, et maintenant d'une main ferme dans l'unité mélodique les doctes saillies et les soudaines illuminations de l'art.

» L'orgue, instrument essentiellement catholique! il participe du plaint-chant, dont il tempère l'austérité par la grâce de ses accords, et de la musique, dont il contient les écarts et pénètre les mouvements de sa propre gravité; il réunit tout : plain-chant et musique, mélodie, harmonie et symphonie, voix et instruments, avec leurs formes, leurs nuances les plus variées, et les fait vibrer, dans un ravissant ensemble, sous une seule main, sous une seule inspiration; comme l'Eglise catholique, qui rallie tous les fidèles, ces lyres vivantes, ainsi que les appelle saint Ignace d'Antioche, dans une même foi, sous un même pasteur : comme les globes et toutes les sphères célestes, qui exécutent, sous la parole de Dieu, leurs courses radieuses et musicales dans les profondeurs des cieux.

» Il faut à l'orgue de l'espace pour y développer la puissance de ses sons, un siége élevé pour point de départ à ses généreux accents. Il aime à se confondre avec les arcs, le colonnes, les flèches, les tours du temple; il cherche le voisinage des cloches; leurs notes vibrantes s'harmonisent admirablement avec ses chants. Voilà pourquoi il est l'instrument de nos cathédrales, dont les nefs, les voûtes, les découpures, les jours à l'infini s'ouvrent devant lui et livrent passage à ses ondulations sonores; dont les colonnes élancées, les ogives, les arceaux se marient d'une manière si gracieuse avec ses tubes étincelants; dont les bourdons et les cloches, mêlant leur timbre pur et solennel au bruit de ses jeux, répandent au dehors sur la cité, qui se lève et accourt, les torrents d'harmonie qu'il verse lui-même au-dedans sur les foules, qui se recueillent et adorent.

. . . .

» Monsieur l'organiste, voilà un noble instrument; il n'attend que vous pour se faire entendre. Touchez-le avec le sentiment de l'art, et il retentira des plus merveilleux accents; il sera grand, majestueux, céleste; il sera doux, tendre, suppliant; il aura des voix et des échos sublimes, des rapprochements et des lointains pleins de mystère; il versera à plein bord, dans cette heureuse enceinte, ses vagues sonores et mélodieuses; il se répandra tout entier avec la multiplicité de ses jeux, comme un feu d'artifice, en mille couleurs, mille détonations, mille gerbes étincelantes de verve et d'harmonie. Voulez-vous réussir et faire réussir l'instrument qui vous est confié? Je ne vous demande pas d'être un Bach; non. Le génie n'est pas de tous les jours, ni de tous les lieux; mais étudiez votre orgue; connaissez-en le mécanisme et les trésors cachés, l'ensemble et les détails; possédez-le dans ses moindres parties; attachez-vous à lui; passionnez-vous pour lui; soyez-en possédé comme vous le posséderez vous-même, et, alors, tous les sons qui s'échapperont de vos doigts, soyez-en sûr, seront des traits de lumière, des éclairs; et toutes vos inspirations, des victoires.

» Qu'on n'ait jamais à vous reprocher ces compositions profanes, ces accents légers, qui tiennent plus des réminiscences chorégraphiques que de l'idée religieuse. N'empruntez jamais rien, ni aux vaudevilles, ni aux opéras.

dont les conceptions mondaines ne peuvent qu'attrister la gravité du sanctuaire et révolter le sens de votre instrument. Vous serez sobre dans la fugue ; qu'elle réserve ses savantes combinaisons et ses puissants effets pour les circonstances solennelles et les fêtes d'apparat. Car, elle est aux mélodies du temple ce que les grands mouvements oratoires et les pompes du langage sont à la prédication. Vous serez grave, simple, correct. Vous sacrifierez impitoyablement tout ce luxe harmonique, que la foule ne comprend pas, et cette gymnastique brillante de certains maîtres, qui distrait et ébahit, mais ne recueille et n'édifie pas.

» L'orgue est une chaire harmonieuse dressée dans le lieu saint; l'organiste doit être un prédicateur et un apôtre. Si vous êtes à la hauteur de vos fonctions par vos sentiments, comme je suis heureux de l'espérer, vous agenouillerez les foules devant Dieu, nous les ferez prier, pleurer, chanter, monter au ciel. Sublime mission! c'est un second sacerdoce. »

. . . .

ORGUE DE CAHORS.

INAUGURATION

La Cathédrale de Cahors vient d'être dotée par le gouvernement d'un orgue qui peut être compté parmi les meilleurs. L'instrument, sorti des ateliers de M. Stoltz, facteur à Paris, possède quarante-cinq jeux, distribués sur trois claviers à la main et un clavier de pédales et de plus dix pédales de combinaison qui permettent à l'organiste de varier ses effets avec la plus grande facilité. M. Auguste Durand, organiste de Saint-Vincent-de-Paule, avait été désigné par S. Exc. le Ministre de la justice et des cultes pour recevoir cet important travail. Dans plusieurs séances auxquelles l'élite de la population de Cahors s'est rendue avec empressement, M. Durand a fait ressortir avec un talent qui a été fort apprécié les qualités de ce bel instrument.

COMPOSITION DE L'ORGUE DE LA CATHEDRALE DE CAHORS (LOT).

1er CLAVIER — JEUX DU GRAND ORGUE.		2e CLAVIER — JEUX DU POSITIF.	
1. Montre	16	Flûte	8
2. Montre	8	Bourdon	16
3. Flûte	8	Bourdon	8
4. Bourdon	16	Keralophone	8
5. Bourdon	8	Viola di gamba	8
6. Salicional	8	Flûte	4
7. Violoncelle	8	Violoncelle	4
8. Prestant	4	Doublette	2
9. Pleinjeu	2	Plein jeu	1
10. Cornet	1	Trompette	8
11. Doublette	2	Clairon	4
12. Bombarde	16	Clarinette	8
13. Trompette	8	Tuyaux	756
14. Trompette	8		
15. Clairon	8		
Tuyaux	1068		

3e CLAVIER — JEUX DU RÉCIT.		4e CLAVIER — JEUX DU PÉDALIER.	
1. Flûte harmonique	8	Contrebasse	16
2. Flûte octaviante	4	Soubasse	16
3. Octavin harmonique	2	Contrebasse	8
4. Bourdon	8	Contrebasse	4
5. Gambe	8	Bombarde	16
6. Voix céleste	8	Trompette	8
7. Trompette	8	Basson	16
8. Voix humaine	8	Clairon	4
9. Basson et hautbois	8	Tuyaux	200
10. Cor anglais	16		
Tuyaux	516		

Total, deux mille cinq cent quarante tuyaux.

Nos abonnés recevront avec cette livraison :

1° Un *Panis angelicus*, à quatre voix, avec accompagnement d'orgue *ad libitum*, par M. Dh'baut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin. C'est par erreur que ce morceau a été annoncé comme devant paraître dans le dernier numéro. Nos abonnés ont reçu à la place un *O salutaris* du même auteur;

2° Une communion en *la* pour l'orgue par M. Charles Magner, organiste de Saint-Jacques-du-Haut-Pas.

L'ILLUSTRATION MUSICALE

La dernière livraison de l'*Illustration musicale* contient la biographie, le portrait et une composition de musique religieuse d'Adrien de la Fage. C'est M. Denne-Baron qui s'est chargé d'écrire la notice dans laquelle le savant critique est apprécié dans les principaux travaux qui ont rempli sa carrière.

Les prochaines livraisons contiendront la biographie de M. Fétis Joseph, Haydn, Michel Haydn, de M. l'abbé Charbonnier, de M. Ambroise Thomas, et de M. Oberhoffer, etc.

On s'abonne au bureau de la *Revue de Musique sacrée*, 70, rue Bonaparte.

12 FRANCS PAR AN.

Douze Livraisons par année.

Un des caractères les plus remarquables du mouvement liturgique qui s'opère, depuis quelques années, c'est le désir de restituer le Plain-Chant, de le replacer dans les conditions de son origine, et de rendre ainsi à cette partie du culte catholique cette antique beauté qui ravissait le siècle de saint Grégoire le Grand. Pour atteindre ce but, plusieurs hommes de science et de foi se sont mis à fouiller dans les trésors manuscrits du moyen âge pour découvrir la meilleure notation du Chant grégorien, les signes qui en assuraient la bonne exécution, afin de lui maintenir sur les âmes l'ascendant de sa destination religieuse. M. l'abbé Raillard, dans son ardeur pour les découvertes qui se rattachent à ce côté de la Liturgie, a rencontré un vieux manuscrit où se trouve un chant de la Passion de Jésus-Christ, qui ne ressemble à aucun de ceux auxquels notre oreille est habituée, et l'emporte sur tout ce que nous connaissons en ce genre. Les notes y sont de trois espèces : les longues, figurées par des carrées à queue; les brèves, par des carrées simples; et les semi-brèves, par des losanges.

Nous ne doutons pas que ce chant soit adopté, préférablement à tout autre, dans toutes les églises où l'on chante la Passion du Dimanche des Rameaux et du Vendredi-Saint. Car on ne peut manquer de reconnaître tout de suite l'incontestable supériorité de ce chant sur tous ceux qui sont actuellement connus. Ses modulations sont toujours pures, sobres, naturelles et néanmoins très-expressives. On remarquera surtout celle qui est appliquée aux paroles de Notre-Seigneur : *Eli, Eli, lamma sabactani;* c'est le cri de la plus excessive dévotion.

L'abbé Arnaud.

E. REPOS, *Directeur-gérant.*

Versailles. Imp. de BEAU jeune, rue de l'Orangerie, 36.

LE PLAIN-CHANT. 5e ANNÉE. — N° 4 — 15 FÉVRIER 1864. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

Avis : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Éditeur, Directeur-Propriétaire de la Revue et des Répertoires de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1863 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

DES TENTATIVES

Qui ont été faites pour améliorer la notation du plain-chant.

Le désir de vulgariser la lecture du plain-chant a suggéré à beaucoup de personnes l'idée d'en modifier la notation.

La multiplicité des clefs et la forme même des notes ont été considérées comme le principal obstacle à cette vulgarisation.

On a donc pensé à imaginer une écriture qui n'eût pas ces inconvénients et qui laissât dans toute leur pureté les mélodies grégoriennes.

La portée à cinq lignes de la musique moderne, l'emploi de la clef de sol pour les huit modes du plain-chant et l'introduction des rondes, blanches, noires ou croches, trouvèrent de nombreux partisans parmi les réformateurs.

Des livres de chant furent notés par ce système et obtinrent une certaine vogue.

Cependant la lecture du plain-chant n'en fut guère plus répandue, et l'on continua d'aviser aux moyens de la populariser.

Il est de toute évidence que la notation du plain-chant importe beaucoup à sa vulgarisation. Les signes représentatifs des idées, musicales ou autres, jouent un grand rôle dans la vulgarisation d'une science ou d'un art. Si, au lieu de notre alphabet, nous nous servions de l'écriture idéologique des Chinois, il est certain, comme le fait remarquer Destutt de Tracy, que des enfants de douze ans ne posséderaient pas, comme ils la possèdent dans nos écoles, la langue de Racine, et de Fénelon. Il est certain également que l'arithmétique serait moins répandue, si l'on était condamné à faire usage du chiffre romain dans la résolution des problèmes.

C'est là une vérité hors de doute et sur laquelle on n'ose pas insister.

Il était donc raisonnable de chercher pour le plain-chant une langue graphique d'un accès facile, d'une clarté telle que tout le monde pût se l'approprier.

Seulement il y avait plus d'une précaution à prendre. Il ne fallait pas que la lettre tuât l'esprit du chant, que la forme emportât le fond et que les conservateurs de la séméiographie actuelle eussent à reprocher aux nouveaux signes une violation des principes qui sont la base de l'antique chant de l'Eglise.

Eh bien, c'est justement ce qui est arrivé. La plupart des notations qui ont paru à diverses époques ont plus ou moins contribué à dénaturer le plain-chant. Il a été mutilé dans ses modes, dans son rhythme, dans son expression même. De sorte qu'on a trouvé qu'il valait mieux, à tout prendre, conserver aux livres de chant leur ancienne écriture que de mettre en crédit une écriture vicieuse qui n'aurait pas manqué à la longue

de ruiner de fond en comble l'édifice qu'on voulait conserver.

Quoi qu'il en soit de ces tentatives malheureuses, nous ne regarderons pas comme impossible une réforme de la notation du plain-chant. Nous croyons au contraire qu'elle est réalisable immédiatement, et d'autant plus qu'elle se réduirait à fort peu de chose.

Voyons d'abord ce qu'il y a à considérer dans un travail de ce genre.

Le plain-chant, en tant qu'expression pure et simple des idées mélodiques, n'offre pas autre chose que des sons ayant une durée quelconque.

Les sons se trouvent compris dans la série des modes.

La durée des sons est indiquée par la forme même des notes.

Il nous faut donc des caractères ou types pour représenter l'échelle des sons, comme il nous en faut pour représenter leurs durées.

Les trouvons-nous suffisamment intelligibles et simples dans la notation actuelle du plain-chant ?

Beaucoup de personnes avant nous ont répondu : Non.

Les signes musicaux, d'un autre côté, offrent, ils l'idéal d'une écriture applicable au plain-chant?

Là encore on nous répond : Non.

Et l'on a raison.

Si la musique moderne peut avec avantage substituer aux quatre lignes et aux différentes clefs du plain-chant sa portée de cinq lignes avec une seule clef de *sol*, elle est impuissante à exprimer le rhythme libre que représentent si bien les carrées, notes à queue, brèves, etc., dont la durée n'a rien de déterminé.

L'écriture musicale est apte à figurer les modes du plain-chant sans en altérer la couleur, sans rien changer aux fonctions des degrés de leur échelle.

Ecrivez un premier ton sur la clef de *sol*, sur la clef de *fa* ou sur la clef d'*ut*; ajoutez autant de lignes supplémentaires qu'il vous plaira à la portée de cinq lignes, votre premier ton n'aura rien perdu de sa forme primitive. Sous ce rapport donc l'écriture musicale conviendra parfaitement à la mélodie grégorienne.

Toutefois, nous nous permettrons d'ouvrir ici une parenthèse pour relever une erreur dans laquelle est tombé le traducteur en notation musicale du chant parisien.

M. Kœnig, dont les livres ont passé par tant d'éditions, que nous ne croyons pas posséder la dernière en ayant la sixième; M. Kœnig a commis, selon nous, la plus lourde faute en transposant les modes du plain-chant. On dirait qu'il s'en est aperçu en évitant d'indiquer, au commencement de chaque pièce, le *ton* et la *finale* du mode dans lequel elle est écrite.

L'idée que nous nous faisons des modes écarte naturellement toute idée de transposition.

Lorsqu'on nous parle d'un premier mode, nous concevons toujours la série naturelle que voici :

re mi fa sol la si ut re

Mais jamais elle ne se présente à notre esprit sous cette forme :

fa sol la b si b ut re mi b fa.

La transposition bouleverse tout le système des modes et déroute complétement la théorie.

Demandez donc *ex abrupto* à un musicien quelle est la gamme du huitième mode, si le premier mode a trois bémols à la clef ; ou bien encore quelle sera la dominante du septième si le premier a pour dominante le *fa*. N'allez même pas si loin. Priez-le de vous dire quelle est la dominante de la mélodie qu'il joue, cette mélodie ayant quatre bémols à la clef. Il hésitera à vous répondre. Je crois même qu'il y mettra beaucoup de temps (1).

Nous en avons dit la raison. Les modes doivent nous apparaître dans toute leur sim-

(1) Cette expérience a été faite, depuis que cet article est écrit. Nous avons demandé à des musiciens dont le science est notoire quelle est la gamme du premier mode lorsqu'il y a trois bémols à la clef, comme cela se voit dans le paroissien cité plus haut. Ils nous ont répondu sans hésiter : c'est la gamme d'*ut* mineur. Ce qui n'est par vrai. Trois bémols à la clef représentent cette série : *fa sol la b si b ut re mi b fa.* La méprise était bien naturelle. La transposition masque la finale, la médiante, les demi-tons, masque tout. Que les instruments à notes fixes transposent le plain-chant dans nos églises, c'est une conséquence de leur organisation ; mais que l'on présente dans des livres populaires destinés à faire chanter les fidèles, des plains-chants transposés, nous ne saurions l'admettre.

Le plain-chant est essentiellement diatonique ; de là sa simplicité. Il faut donc l'offrir aux yeux du peuple dans cette simplicité native, et ne pas oublier que la transposition qui s'opère dans le chœur sous les doigts de l'organiste, inquiète fort peu les fidèles répandus dans l'église. Ils chantent la note écrite sans plus se préoccuper du reste. L. R.

plicité, avec leur finale et leur dominante. Si on nous les présente masqués par des dièzes et des bémols, nous éprouvons la plus grande peine à les reconnaître et à les reconstituer les uns après les autres.

Dans le premier mode, vous n'aurez plus *ré* pour finale et *la* pour dominante; tantôt ce sera *ut* et *sol*, tantôt *sol* et *ré*. En un mot, ces deux notes caractéristiques changeront de nom autant de fois que l'on aura opéré de transpositions.

De là la difficulté que les accompagnateurs éprouvent sur les livres où l'économie des modes est détruite par la transposition. S'ils tiennent à procéder par accords consonnants, ils hésitent à chaque note en se demandant si le *la* est bien le premier degré de l'échelle, si le *fa* est bien le sixième, et ainsi de suite.

Avec l'écriture réelle des anciennes notations, cet inconvénient n'existe pas, alors même qu'on transpose sur le clavier. En voyant le *ré* dans une pièce du premier mode, on sait très-bien ce que l'on a à faire, quelle que soit la transposition. On substituera à ce *ré* toutes les notes les unes après les autres des quatorze tons avec *dièzes* et *bémols*, sans être un instant embarrassé; cela s'explique en ce sens que l'œil fait une double opération : il perçoit du même coup la note effective et la note substituée. Du même coup aussi il juge de l'accord que la main doit frapper, par l'accord que la note réelle appelle.

Ce système de transposition est donc dangereux et condamnable en tous points. Il multiplie les difficultés pour les chanteurs en les forçant de lire dans tous les tons, et il empêche les organistes de reconnaître la physionomie et l'échelle modale des pièces de chant.

Nous revenons à la notation sur cinq lignes, et nous disons qu'elle offre les plus grands avantages puisqu'elle supprime des clefs inutiles, et qu'elle est familière à tous ceux qui ont quelques notions de musique.

Nous n'en pouvons dire autant des notes de la musique moderne. Elles ont le grave inconvénient de représenter des durées fixes et proportionnelles, que le plain-chant ne reconnaît pas. Quelque précaution qu'on prenne en traduisant le chant de l'Église en notation moderne, les lecteurs verront toujours dans la noire une durée de moitié moindre que celle de la blanche, et ainsi de suite. L'usage, l'habitude que donne une longue pratique se refusent à ce qu'on change la signification actuelle des signes de la musique. On multipliera en vain les avertissements à la tête d'une édition : partout où le lecteur verra une noire à côté d'une blanche, ou une croche à côté d'une noire, il ne manquera pas d'affecter à la première la durée d'un temps, et à la seconde la durée de deux temps. Ceci est inévitable, et c'est ce qui assure à la notation du plain-chant une supériorité si grande et si incontestable sur la notation musicale.

Le rédacteur de l'édition parisienne dont nous parlions tout à l'heure a voulu éviter ce danger en se servant de notes rondes et de points noirs sans queue, écartant ainsi toute idée de mesure et de durée proportionnelle. Ce système est bien préférable à celui qui consacre la blanche et la noire à la notation du plain-chant, mais il ne résout pas la difficulté, qui consiste dans la représentation exacte de toutes les notes qui forment une version de chant quelle qu'elle soit; appelez-la Digne, Rennes, Malines, ou Reims et Cambrai.

Il faut donc renoncer absolument à la forme des notes de l'écriture musicale et chercher une série de signes qui traduisent fidèlement le rhythme libre, inégal et capricieux du plain-chant.

Rien ne serait plus facile que d'en créer une, mais nous n'en voyons pas la nécessité. Les notes du plain-chant suffisent à tous les besoins. Elles ont une signification propre, qu'aucun autre signe ne saurait égaler. Placées sur la portée de cinq lignes, elles sont d'une lecture tout aussi facile que les rondes, blanches, noires, que nous connaissons. La figure de la note importe peu d'ailleurs à sa fonction. Celui qui reconnaît un *ut* de forme ronde sur la portée, reconnaîtra tout aussi bien un *ut* de forme quadrangulaire. Jamais la vulgarisation du chant ne sera paralysée par cette difficulté. Le mieux est donc de conserver la notation en usage dans les livres d'église, sauf à l'appliquer aux cinq lignes de la portée moderne.

En agissant ainsi, l'on n'aura rien fait de nouveau. Il y a plus d'un siècle et demi que cette réforme intelligente a été faite. Si elle n'a pas prévalu, il en faut accuser l'empire de la routine et la crainte révérentielle qui nous arrête toujours quand il s'agit de porter la main sur une chose antique.

Mais ce système prévaudra en dépit des habitudes invétérées. Et lorsqu'il sera accepté

on aura fait un grand pas vers la vulgarisation du plain-chant. Ce n'est pas à dire qu'elle sera consommée, car après avoir simplifié l'écriture, il restera encore un terrible problème à résoudre, c'est celui de l'enseignement. Celui-là n'est pas le moindre, et l'on aura tout à faire tant qu'il sera en question.

Louis ROGER.

LE PLAIN-CHANT

Dans les livres d'église destinés aux fidèles.

L'empire de l'habitude est tel que nous acceptons avec la meilleure grâce les plus grosses inepties consacrées par le temps.

Il faut que le hasard, une circonstance fortuite, appelle notre attention sur une chose, pour que nous en sentions les imperfections ou l'inutilité, quand ce n'est pas la sottise.

Jusqu'à ce jour nous avons été habitués à trouver dans les Paroissiens imprimés pour l'usage des fidèles des bribesde plains-chants relégués presque toujours à la fin du livre. Ces plains-chants consistaient en l'*Elévation des psaumes et cantiques*, les *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* des différents rites et quelqueschants populairescomme l'*Adeste fideles*, l'*Adoremus*, l'*O Filii*, le *Domine salvum fac*, etc.

Personne n'a jamais été offusqué à la vue de ces morceaux notés. On trouvait tout naturel qu'ils fussent là, et l'on devait même savoir gré aux compilateurs de les avoir mis à cette place.

Nous-même, il ne nous était pas encore arrivé de faire les réflexions que nous allons consigner ici.—Dès notre enfance nous avions rencontré quelques plains-chants dans les Paroissiens, sans qu'il nous vînt à la pensée d'y trouver à redire.

Il a fallu que quelques jours de loisirs nous fissent étudier les quatre parties du Paroissien de Rouen, rit romain, pour que nous posions ce point d'interrogation :

Pourquoi a-t-on mis là ces morceaux de plain-chant?

On nous répondra que c'est afin qu'ils soient chantés par les fidèles.

C'est fort bien. Mais pourquoi ceux-là de préférence à d'autres?

Nous voyons dans les livres en question les *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* des différents rites et rien de plus.

Ne pourrait-on demander, sans être trop indiscret, pourquoi les intonations et finales des psaumes n'y sont pas ainsi que les cantiques? Pourquoi on a omis les hymnes populaires, pourquoi les proses, pourquoi le *cantus diversi*, etc.?

On nous dira encore qu'il eût fallu, comme nous l'entendons, tout noter dans ces livres.

Dans notre conviction, c'est en effet ce qu'il y avait de mieux à faire.

Mais le bon marché, objectera-t-on?

Il y aurait à cela plus d'une raison à opposer. — Est-il prouvé que la typographie moderne ne puisse donner beaucoup et à bon marché? Nous croyons au contraire que c'est ce qu'elle fait chaque jour avec un succès des plus honorables.

Mais la question n'est pas là.

Pourquoi répéterons-nous ces plains-chants plutôt que d'autres?

Si l'on a voulu exciter les fidèles à chanter, ils seront en droit de demander pour quel motif on leur présente ces parties de la messe à l'exclusion des chants du vespéral, bien plus nombreux et plus populaires.

En leur donnant des morceaux de plain-chant, on a dû supposer qu'ils sauraient les lire.

Eh bien! c'est là que nous attendions les éditeurs les mieux intentionnés qui glissent dans leurs livres des fragments de notation.

Voilà des siècles que le plain-chant émaille les derniers feuillets des Paroissiens, et jamais nous n'avons vu les fidèles jeter les yeux sur cette écriture musicale, qui n'est pour eux qu'un assemblage de hiéroglyphes.

Faut-il en conclure que le plain-chant devrait être exclu des Paroissiens? Evidemment non. Seulement il faudrait l'introduire dans les livres exclusivement consacrés à ceux qui savent le lire et regarder comme un hors-d'œuvre parfaitement inutile les spécimens qu'on en donne dans des ouvrages réservés aux ignorants.

On a dû comprendre déjà que nous n'avons pas la sotte prétention de nous élever contre des fragments qui, en définitive, ne font de mal à personne, et qui n'ont pas même l'inconvénient de tenir beaucoup de place.

Notre critique a une visée plus haute.

En voyant ces plains-chants dans des livres vulgaires, nous nous demandions s'il n'était pas déplorable que l'enseignement de la langue musicale de l'Église fût aussi négligé. On fait des livres pour le peuple; on introduit

dans ces livres des mélodies à son usage, et on ne lui donne aucun moyen de les interpréter.

Vit-on jamais pareille inconséquence?

Ce qui nous donne une légitime impatience, c'est de voir en France tant d'établissements où le plain-chant pourrait être enseigné avec fruit.

Rien que dans les écoles dirigées par les Frères des Ecoles chrétiennes, combien de milliers d'enfants pourraient être initiés chaque année à la connaissance de la musique et du chant liturgique?

Ajoutez à cela les séminaires, les congrégations religieuses, les pensionnats, les couvents, et vous arriverez à un chiffre fabuleux de jeunes gens exercés à chanter dans les livres.

Aujourd'hui ils sont forcés de regarder avec étonnement cette notation qui ne dit rien à leur esprit et qui semble réservée aux docteurs de la science. Ils se demandent si c'est pour l'ornement du livre que ce plain-chant est là et si l'on n'a pas voulu mettre à l'épreuve leur curiosité.

Or donc, nous le disons avec la conviction d'être entendu un jour ou l'autre : on outrage le bon sens en persistant à priver le peuple de l'enseignement du plain-chant en même temps qu'on publie des livres notés pour son usage. Le maintien de cette langue musicale sera purement fictif si l'on ne donne pas avec la notation les moyens de la pratiquer.

L. C. LAURENS.

PARTICULARITÉS HISTORIQUES.

—

Nous devons à l'obligeance de M. Adrien Gros, maître de chapelle à Saint-Germain des Prés, communication d'un opuscule que feu Adrien de la Fage a fait imprimer sous ce titre : *Extrait du catalogue critique et raisonné d'une petite bibliothèque musicale.* Nous y trouvons le passage suivant, qui peut jeter quelques lumières sur plusieurs questions encore controversées.

« C'est ici l'occasion de relever une erreur assez considérable de plusieurs auteurs que Baini a reproduite et développée en généralisant beaucoup trop ce qu'elle peut avoir de vrai Adrien Banchieri (1), Augustin Agazzani (1) et Jean-Baptiste Doni (2) ont prétendu que les anciens compositeurs écrivaient d'abord la musique, sans s'occuper des paroles, et ensuite adaptaient celles-ci comme ils pouvaient; le sens, dit Doni, n'ayant pas pour eux la valeur d'un zeste, *sententiam non nauci facient.* Il y a en tout ceci de l'exagération, et d'abord le reproche ne saurait s'appliquer à toute la branche des motets. Pour les pièces de ce genre, il est évident que le compositeur s'efforce presque toujours à sa manière de faire passer dans ses mélodies le sentiment exprimé par les paroles qu'il a bien entendu écrites tout au long. La chose est plus vraie à l'égard des messes, mais non pas d'une manière absolue; ainsi le moindre coup d'œil donné aux *Gloria in excelsis* et aux *Credo* de Josquin, qui font partie des dix-sept messes, prouvent, sinon qu'il a toujours eu la pensée d'exprimer le sens des paroles, du moins bien certainement qu'il a composé la musique expressément pour elles, puisqu'en beaucoup de cas elles s'adaptent presque syllabiquement. Il est vrai que dans nombre de messes imprimées ou manuscrites, les paroles de chaque pièce ne sont, comme le dit Baini (3), indiquées que par les premiers mots *Kyrie Christe, Et in terra, Qui tollis, Patrem.* Mais d'abord cette manière n'avait point d'inconvénient pour les *Kyrie* et *Christe,* ni même le *Sanctus* qui se divisait en autant de morceaux qu'il y a de membres de phrases ; *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. — Pleni sunt cœli et terra gloria tua. — Hosanna in excelsis. — Benedictus. — Qui venit. — In nomine Domini. — Hosanna in excelsis.* — Les *Agnus* ne donnaient guère plus d'embarras que les *Kyrie.* En vain Baini dit qu'il a trouvé plusieurs fois des passages où les notes étaient moins nombreuses que les syllabes. Les paroles écrites en entier pour l'édition des *Gloria in excelsis,* et les *Credo* dans les messes de Josquin, prouvent sans réplique que ce n'est point seulement depuis Palestrina que l'on a écrit les paroles tout au long, de même que le premier livre des messes de ce grand compositeur démontre que lui non plus n'a pas toujours eu cette précaution.

» Puisque je suis en train de noter certaines

(1) *Moderna pratica musicale del P. D. Adriano Banchieri prodotta dalle buone osservationi degli musici antichi all' alto pratico degli compositori moderni.* Disc. prél.

(1) *Del sonare sopra il basso con tutti li stromenti, e dell' uso loro vel concerto,* § 16.

(2) *De præstantia musicæ veteris,* dans ses œuvres, t. I p. 140.

(3) *Mem. della vita di Palestrina,* t. I, p. 95.

opinions qui me semblent être des erreurs, je n'en dois pas oublier une qui est assez répandue et que j'ai moi-même contribué à propager (1). Elle consiste à supposer que dans les temps qui nous occupent, c'est-à-dire lorsqu'on prenait pour thèmes de messes des chansons vulgaires, on chantait à l'église les paroles mêmes de ces chansons.

» Par exemple, au moment où la majeure partie des voix prononçait les paroles *Kyrie eleyson*, ou *Sanctus Dominus*, une autre aurait débité des paroles en langue française ou italienne, telles que :

L'ami Baudichon, Madame,
Baisez-moi, ma mie.
L'ardent désir.
O venere bella,
Mon mari m'a diffamée
Che fa oggi il mio sole?
Adieu, mes amours.

» Non jamais cela ne s'est fait : seulement, la voix chargée du motif de la chanson y adaptait, comme elle pouvait et souvent sans doute fort mal, les paroles liturgiques. Si l'on exigeait des preuves à cet égard, il serait facile de les multiplier; je me bornerai à un petit nombre.

» 1° Ces paroles ne sont écrites qu'au titre de la messe et jamais sous les notes qui en expriment l'air; 2° pour les prononcer, il eût fallu qu'elles fussent écrites, car, bien que fort répandues, elles ne pouvaient être universellement connues; les chansons françaises particulièrement, plus fréquemment employées que les autres, ne pouvaient être familières en Italie quant aux paroles; 3° quand même ces paroles eussent été connues, elles auraient été inévitablement prononcées d'une manière grotesque par les étrangers; 4° il n'est dit nulle part que les paroles des chansons vulgaires aient jamais été proférées à l'église; 5° lorsque, par suite de l'exécution des décrets du Concile de Trente, les messes composées sur des chansons vulgaires furent bannies des églises, on agit sur ce point dans le même sens que l'on faisait par rapport à l'orgue, sur lequel on défendait d'exécuter des airs de danse ou autres pièces trop légères, *lasciviores moduli;* or l'orgue n'a point de paroles à débiter.

» En somme, et pour abréger, les choses se passaient à l'égard des airs de chanson pris pour thèmes de messes, comme elles se passent encore aujourd'hui pour les *Cantiques* que l'on chante en France dans les églises, principalement le *Mois de Marie.* Des paroles pieuses sont exprimées sur des mélodies destinées originairement à des poésies qui souvent ne le sont guère.

» Seulement, de nos jours on a parfois marché en sens opposé du Concile de Trente et en quelques lieux, bien loin d'interdire les airs vulgaires des chansons qui servent de timbre aux cantiques dont je parle, on a voulu précisément qu'ils fussent employés seuls et à l'exclusion d'autres airs composés expressément pour les paroles religieuses. »

A. DE LA FAGE.

(1) *Précis sur Palestrina*, à la tête de l'édition de cinq de ses messes, publiées à Paris par Mme Launer, page 5. Ce précis a été reproduit dans les *Miscellanées musicales*, par Adrien de la Fage, et s'y trouve p. 477.

LE STABAT MATER
DE J.-B. PERGOLÈSE.

Il n'y a pas une composition, dans le répertoire des maîtres religieux, qui jouisse d'une plus grande réputation que le *Stabat Mater* de J.-B. Pergolèse.

Lorsqu'on veut donner l'idée d'une œuvre conçue véritablement selon les lois d'un goût sévère, on ne manque jamais de le citer. Le nom de Pergolèse, lorsqu'il s'agit de musique d'église, vient à la bouche des gens du monde et même des princes de la critique aussi facilement que celui de Raphaël, lorsqu'il est question de peinture religieuse.

Toute l'érudition de beaucoup de gens consiste à savoir que Pergolèse a écrit un *Stabat Mater*, et que ce *Stabat Mater* est un modèle du genre.

Cette dernière opinion est à peu près universelle. Elle est si profondément enracinée dans les esprits, elle est acceptée avec une foi si vive, partagée par tant de gens de savoir et de goût, qu'il est presque impossible d'en rabattre quelque chose.

Peut-être s'exposerait-on à passer pour un Visigoth, voire même pour un hérétique, si l'on s'avisait de montrer plus d'un doute à l'endroit du fameux *Stabat Mater* avec lequel on ferme la bouche aux raisonneurs et aux bâtisseurs de systèmes.

Il faut oublier que vingt autres maîtres aussi bien inspirés que Pergolèse, mieux inspirés que lui quelquefois, plus habitués au style de la musique religieuse, ont produit avant lui et après lui des œuvres non moins recommandables que son *Stabat Mater*, d'un

style aussi pur et d'un sentiment religieux supérieur.

Est-ce donc si facile à ceux qui comme nous veulent bien prendre la peine de comparer entre elles les partitions écrites pour l'Eglise? Peut-on se résigner à passer condamnation des égarements qui compromettent certaines parties du *Stabat Mater* de Pergolèse, et les musiciens éclairés seront-ils donc obligés d'accepter une opinion populaire comme base de leur jugement? Nous ne le croyons pas.

L'œuvre de Pergolèse peut être discutée sans que la gloire de ce maître ait à souffrir la moindre atteinte. Il est venu d'ailleurs dans un temps où il était permis de se méprendre sur le véritable caractère de la musique religieuse. Musicien du seizième siècle, il n'eût jamais songé à tremper dans l'encrier, pour écrire son *Stabat Mater*, la même plume qui avait servi à la *Serva Padrona*.

Qu'on veuille bien comparer ces deux œuvres, et l'on verra que l'illustre maître a oublié plus d'une fois que le texte latin de la liturgie ne devait pas être chanté par les acteurs italiens.

Au début du *Stabat Mater*, l'auteur écrit visiblement sous l'influence de son sujet. Si quelques agréments italiens se mêlent aux graves accents du duo, au croisement sévère des parties et à la basse continue d'un dessin si opposé à la facture théâtrale, on peut certes les lui pardonner. Ce début est d'une grande beauté et d'un style magnifique.

La seconde strophe : *Cujus animam gementem*, est également irrépréhensible.

L'*O quam tristis*, en duo, est un très-beau morceau où l'on regrette de rencontrer quelques petites taches comme les syncopes des cinquième et sixième mesures, sur ces paroles : *Fuit illa benedicta*.

Le *Quæ mœrebat* qui vient après ne saurait satisfaire la critique la moins exigeante. Cet *allegro moderato* à deux temps, ce rhythme sautillé, ces syncopes d'une légèreté intolérable, cette mélodie presque badine qu'il est impossible de faire accepter, même en s'efforçant de ralentir le mouvement, ce n'est pas là de la musique religieuse. On substituerait à cette page la ritournelle et l'air du deuxième acte de la *Serva Padrona* que la partition n'y perdrait rien. Nous appelons cette strophe un égarement. L'œuvre du musicien est un contre-sens contre lequel devront se tenir en garde tous ceux qui seraient tentés de chercher des modèles de style dans le célèbre *Stabat* de Pergolèse.

Le duo suivant : *Quis est homo*, dénote encore dans plusieurs passages le penchant irrésistible du maître pour la musique dramatique. Quelques belles phrases comme celle de la cinquième mesure : *Tanto supplicio*, et plus loin : *Dolentem cum filio*, ne peuvent absoudre les détails de l'orchestre sous ces paroles : *Quis est homo*, après le second point d'orgue. Il y là le cachet de l'opéra comique, aussi bien que dans l'*allegro* qui termine le morceau, où le dessin d'orchestre pendant le *Pro peccatis* est tel qu'on le retrouve presque note pour note dans le *Don-Juan*, mais en *sol* majeur au lieu de *mi bémol* majeur. *Si ut ré si ut ré si ut ré mi fa b sol ré si*, etc. Il y a cependant de très-heureux passages dans ce *Pro peccatis*, notamment sur ces paroles : *Et flagellis subditum*.

Le *Vidit suum* est entaché d'un bout à l'autre des ornements qui caractérisent le dix-huitième siècle. Que l'on trouve de la grâce dans ce morceau et une certaine tournure élégiaque, nous le voulons bien; mais qu'on nous le présente comme une conception digne de la majesté du temple, c'est ce que nous ne saurions admettre. Nous renvoyons encore à la *Serva Padrona* ceux qui voudraient à toute force que Pergolèse eût changé de style et de manière en changeant de canevas.

C'est avec regret que notre admiration pour Pergolèse se tait encore une fois devant l'*allegro moderato* à trois-huit de l'*Eia mater*. Voilà certes une mélodie virginale et fraîche traitée avec l'habileté d'un génie des plus gracieux. Si l'on veut oublier le drame de la passion, l'auguste accent de la prière, la destination d'une œuvre religieuse, l'austérité de la poésie chrétienne, nous souscrivons à l'opinion des admirateurs de ce morceau charmant. Qu'on nous le fasse entendre dans un salon ou dans une salle de concert, nous lui donnerons tous nos applaudissements. Mais à l'église où viennent nous assiéger les souvenirs de tant de compositions dont la grandeur foudroie les âmes, nous ne pouvons accepter que la dernière moitié de cette ravissante cantilène.

Le duo qui vient après *Fac ut ardeat cor meum*, est irréprochable. Le style, le sentiment, tout y est. C'est de la musique religieuse, et il est impossible d'y voir autre chose. On voudrait transporter ce morceau

sur la scène qu'on ne le pourrait pas. C'est le plus bel éloge que nous puissions en faire.

Le *Sancta mater, istud agas*, est un duo italien dans la force du terme, avec la ritournelle obligée, les fioritures, les petites notes, les rentrées provocantes de l'orchestre et les reprises prévues des deux voix. C'est sentimental et passionné comme un duo d'amour; intercalé dans un drame lyrique, avec une mise en scène à l'avenant, ce serait d'un effet irrésistible. Mais encore une fois nous sommes à l'église où la musique réglementaire et traditionnelle s'appelle le plain-chant. Il n'y a donc pas moyen de consentir à voir dans ce duo un modèle de convenance.

La cavatine suivante : *Fac ut portem, Christi mortem*, n'est pas de nature à ébranler nos convictions touchant l'œuvre de Pergolèse. Par grâce, ouvrez la partition et dites-nous si jamais on a imaginé une cavatine plus fulgurante, plus mondaine, plus chargée d'ornement et de verroterie. Nous comptons trente-deux notes sur une seule syllabe !!! Les doubles-croches, les triples-croches et les triolets prennent leurs ébats sur ces trois mots dont le sens n'éveille pas certainement une gaieté folle : *Et plagas recolere*. Un peu plus loin, ce sont les violons qui s'escriment de la façon la plus enjouée pendant que le chanteur met des guirlandes et des rubans au texte latin : *Ob amorem filii*.

L'*Inflammatus et accensus* a fourni au compositeur le sujet d'un duo dont plusieurs parties conviennent bien au genre sacré. En l'examinant d'un peu près, on est médiocrement satisfait, il faut bien l'avouer, des détails de l'accompagnement. Mais après avoir entendu le morceau précédent, on doit être indulgent pour une œuvre qui n'a que le défaut de s'égarer cinq fois sur dix.

Le *Quando corpus* et l'*Amen* peuvent être placés parmi les meilleurs morceaux de la partition. Nous dirons toujours qu'à tout prendre, la fugue ou le genre fugué est préférable au style libre lorsqu'il manque le but. L'imagination risque de se dépraver dès qu'elle s'abandonne à elle-même, tandis que le compositeur de musique religieuse qui se renferme dans les procédés de l'école n'a qu'un danger à craindre, c'est la monotonie et l'ennui.

Plus d'une voix s'élèvera contre nous en lisant cette appréciation du *Stabat Mater* de Pergolèse. Mais si l'on veut bien se placer au point de vue où nous nous sommes mis, peut-être trouvera-t-on que nous n'avons pas tout à fait tort. Ce que nous appelons à notre aide pour la justification de nos jugements, c'est la confrontation des œuvres dont le caractère religieux est incontesté avec la partition de Pergolèse dont le même caractère est contestable au dernier point.

Les dilettantes qui aiment la musique pour elle-même sans se préoccuper de sa destination, et qui voient indifféremment l'opéra à l'église ou le plain-chant à l'opéra, ceux-là continueront de se délecter aux mélodies du *Stabat Mater* toutes les fois qu'on le leur fera entendre. Mais tout en admirant autant qu'eux l'œuvre immortelle de Pergolèse, ses cavatines et ses duos, ses ritournelles et ses coquetteries, nous ferons deux parts de ce chef-d'œuvre dans toutes les occasions : l'une que l'Eglise revendique et qui exprime avec une rare puissance le sentiment du texte; l'autre que le théâtre réclame et qui s'est trompée de route en entrant dans la partition.

Il faut que la distinction soit éclatante et décisive entre la musique qui traduit les élans de la prière et la musique qui exprime les passions humaines. Si la moindre confusion existe entre les deux genres, il n'y a plus de genre possible et les abus n'auront qu'à se donner carrière.

Le respect exagéré qu'on professe généralement pour l'œuvre de Pergolèse, en tant que musique religieuse, atteste une déperdition du goût et un abandon des grandes doctrines sur lesquelles repose le monument dont Palestrina a jeté la première pierre. Bien qu'il ne faille pas circonscrire la pensée dans le champ parcouru par les musiciens du 16e siècle, il est bon de les avoir sans cesse devant les yeux, de les suivre de loin, et de chercher à se rapprocher, sinon de leur manière, du moins de leur goût sévère et de leur sobriété souvent extrême.

Comme toute critique exige un criterium, c'est en prenant pour terme de comparaison les plus grands maîtres de l'école religieuse qu'on arrive à se former une opinion certaine et raisonnée.

Quiconque ne prendra pas cette peine s'exposera à errer dans ses jugements et accordera une admiration pareille à toutes les parties du *Stabat Mater*. C'en est fait alors de la muraille qui sépare l'église du théâtre; les genres sont confondus, et l'inspiration s'égarant dans les ténèbres va indifféremment du sanctuaire à la scène, de la maison de Dieu

au champ de bataille des passions terrestres. Si c'est là ce qu'on veut, on a raison de vanter le *Stabat Mater* de Pergolèse et de le proposer à nos jeunes musiciens comme un modèle à suivre.

Louis ROGER.

CORRESPONDANCE.

—

A Monsieur l'Abbé Bézolles.

Je viens dire mon mot dans la question que vous discutez avec M. le chanoine Poncet. Je vous demande mille fois pardon, à vous et à monsieur le chanoine, de me mêler si franchement de vos débats et d'y prendre parti; et ma franchise est d'autant moins pardonnable que je ne puis donner gain de cause ni à l'un ni à l'autre jouteur. Mais l'intérêt que je prends à la solution de toutes les questions touchant le chant grégorien, les instances réitérées que vous m'avez faites et l'appel que vous renouvelez à tous les amateurs, m'ont décidé à surmonter le scrupule de délicatesse qui m'avait arrêté au premier pas. C'est là, en même temps, l'excuse et le motif de ma lettre.

De quoi s'agit-il? D'écrire en notation moderne les chants grégoriens. A l'appui de cette thèse, qui n'est pas nouvelle, M. Poncet produit un argument tiré de la facilité de la lecture : *Les personnes de bonne volonté*, dit-il, *qui ne connaissent que la notation moderne ne consentiraient pas à faire de la notation ancienne du plain-chant une étude spéciale*. Donc il faut la notation moderne.

Vous réfutez parfaitement bien, monsieur l'abbé, cette inutile et dangereuse innovation. Je n'ai pas à revenir sur les excellentes raisons que vous invoquez. Permettez-moi d'ajouter que cette thèse ne fait que déplacer sinon augmenter les difficultés de la lecture musicale, et que, comme corollaire de cette proposition, la facilité qu'invente M. le chanoine n'en est pas une. Voici ma démonstration.

M. le chanoine Poncet, pour ne pas tomber en plein dans l'arbitraire et ne pas froisser les règles de la plus simple logique, devra admettre, dans la transposition des cantilènes grégoriennes, une base quelconque. Cette concession que demande le bon sens ne coûtera pas de peine, je l'espère. On en viendra, en cherchant cette base, à écrire tous les chants liturgiques sur la même dominante. C'est bien le moins que l'on puisse accorder. Toutes les dominantes des différents modes seront confondues en une seule, sauf à observer les tons et les demi-tons au moyen d'accidents qui seront des dièzes, signes jusqu'ici inadmissibles dans la notation grégorienne. Voyons quelle immense facilité nous donnera cette révolution que je qualifierais volontiers de *mécanique et paresseuse*. Pas de difficultés quant aux premier, quatrième et sixième modes. La note *la* que je prends pour dominante commune, comme la plus ordinairement employée, reste la même dans ces trois modes. Passons aux autres. Au second mode réduit à cette même dominante, nous aurons, pour la plus grande facilité du lecteur qui ne consent *pas à faire de la notation ancienne une étude spéciale*, une armure qui ne comptera pas moins de quatre dièzes, fa, ut, sol, ré. Au troisième mode, nous n'aurons que trois dièzes : au cinquième, encore trois. Mais si le cinquième mode est une réduction du treizième, nous n'en aurons que deux à cause du si bémol qui donnera un sol naturel. Au septième mode, l'armure ne sera plus que d'un dièze. Au huitième toutefois, toujours pour la plus grande facilité du lecteur, les trois dièzes reviendront. — Voilà ce système commode réduit à sa plus simple expression. Qu'on ne dise pas qu'une autre dominante écartera les difficultés : ce sera toujours le même *imbroglio*.

Où donc est la facilité, seule raison que l'on invoque pour l'admission de la notation moderne? Mais n'avons-nous pas souvent été dans le cas de transposer des morceaux de chant, de les dégager de l'armure des dièzes ou bémols pour en rendre la lecture et l'intonation plus faciles? Combien de fois n'avons-nous pas vu l'exécutant reculer devant une pièce chargée de quelques accidents? C'est de pratique journalière. Et l'on prétend viser à la facilité, aplanir de grandes difficultés, rendre le chant accessible aux moins avancés, en réduisant à une clef tout en l'armant bel et bien, les mélodies de tous les modes! Allons, je dirai comme vous, monsieur l'abbé, soyons sérieux, de grâce! Mais en supposant même que cette notation facilitât quelque peu la lecture, il y a d'autres raisons qui militent contre elle, raisons que vous avez invoquées déjà, Monsieur, et que nous pourrions multiplier si celles que vous avez produites ne suffisaient pas.

Chercher ainsi de nouvelles combinaisons qui seront parfois ingénieuses mais rarement fondées, les développer et les défendre contre vents et marée, perdre son temps à des subtilités mécaniques, cela ne s'appelle pas — qu'on veuille le croire — populariser l'art : c'est tout simplement faire de l'art une machine ; ce n'est pas l'élever et le perfectionner, mais c'est l'abaisser au niveau d'un engin, d'une roue dentée ou d'une manivelle tournante. Nous n'avons eu que trop de ces essais depuis vingt ans : des orgues jouant sans organiste, claviers à transposition, des accompagnements stéréotypés et mille autres fantaisies de ce calibre. Heureusement que le bon sens et l'expérience en font justice : l'art périrait dans ce déluge.

Je passe sans transition, monsieur l'abbé, à la concession que vous faites à M. Poncet. Vous demandez à n'admettre qu'une seule clef. Je ne suis pas de votre avis. Et comme j'aime beaucoup les explications, je m'empresse de vous indiquer les raisons qui m'empêchent de partager votre manière de voir. Avec une seule clef, vous aurez la portée de cinq lignes ou, ce qui revient au même, de petites lignes supplémentaires : première difficulté ; car moins il y a de lignes et plus la lecture offre de facilités. Mais cette raison seule ne suffirait pas à vous faire changer d'avis ; j'en ai une plus forte. Je l'extrais textuellement du petit manuel de plain-chant que je composai il y a quelques années et que j'ai eu le plaisir de vous envoyer. J'y lis à la page 25 : (C'est pour éviter les inconvénients de la transposition que l'on emploie différentes clefs. Avec elles, la transposition devient inutile, et l'on peut écrire les mélodies des XIV modes dans leurs gammes propres sur une portée de quatre lignes, notation qui simplifie la lecture ; une seule clef, au contraire, nécessiterait ou de fréquentes transpositions ou un grand nombre de lignes supplémentaires. L'emploi de plusieurs clefs, dit-on souvent, rend la lecture plus difficile. Soit ; mais faut-il par la transposition introduire dans le plain-chant des caractères qui n'y peuvent être admis? Faut-il sacrifier l'antique tonalité grégorienne à une difficulté de lecture, si l'on peut toutefois appeler difficulté ce qu'un exercice de quelques jours peut faire disparaître.) J'avais prouvé antérieurement, Monsieur, par des exemples, que l'emploi d'une seule clef doit amener soit le dièze, soit le bémol, là où il ne peut être employé, devant un *mi*, par exemple.

Ces raisons, pour moi, sont péremptoires, et permettez-moi d'espérer qu'elles le seront pareillement pour les lecteurs de *la Revue*. Je ne puis vous quitter, monsieur l'abbé, sans vous rappeler les beaux jours de Malines, et vous manifester l'espoir de vous y revoir l'année prochaine. Adieu.

Louis-Marie GOORMACHTISH,

Régent de l'École moyenne, à Courtrai.

18 janvier 1864.

A Messieurs les membres du Comité de rédaction et de patronage de la Revue de Musique sacrée.

Mont-aux-Malades, 12 février 1864.

Messieurs et chers collègues,

J'habite depuis quelques jours un petit pays dont le nom vous est presque à tous inconnu. Je suis sur une montagne où le bruit des hommes ne trouble pas la rêverie. Ceux qui vivent ici ne connaissent guère les soucis qui vous préoccupent. Toute la vie est renfermée pour eux dans les devoirs de la famille, dans le travail et dans la prière. Ne leur parlez ni de Palestrina, ni d'Haydn ; ils vous regarderaient d'un œil étonné. Ils n'ont d'autre musique que le murmure des bois, que le chant des oiseaux au printemps, et quelquefois le grand concert des éléments révoltés.

Ils ne sont pas loin de nous, cependant. En quelques heures les habitants de ce pays peuvent communiquer avec les Parisiens. Il y a même entre eux et la capitale un trait-d'union qui rapproche encore la distance. Ce trait-d'union, c'est la ville de Rouen que je vois au pied de la montagne avec ses

«.... Cent clochers carillonnant dans l'air. »

Si la cité de Pierre Corneille voulait bien disperser autour d'elle la chaleur et la lumière des arts, il n'est pas une campagne de la Normandie qui n'en éprouvât les bienfaits.

Par malheur il manque ici une chose qui fait défaut à peu près partout en France. C'est l'initiative. Personne ne veut prendre la direction des idées. On laisse aller à la dérive la conscience publique ; on permet que les meilleurs esprits s'atrophient dans le dégoût et dans l'inaction. Il y a un troupeau, mais pas de pasteur. Et quand il plaît à ce troupeau de se livrer à la fainéantise et de s'étendre

sur le chemin, on l'abandonne à sa mauvaise habitude, à son vice et à sa paresse.

Pour parler sans métaphore, il y a dans ce pays des populations intelligentes et vraiment artistes qui ne demanderaient pas mieux que de poursuivre avec nous le progrès des arts, mais qui en sont empêchées par l'absence d'un lien et d'une direction.

Aussi ne me demandez pas si la musique religieuse est florissante sous cette partie du ciel. La solidarité qui existe entre toutes les choses intellectuelles ne permet pas qu'une branche de l'art soit cultivée là où toutes les autres sont délaissées. — Quiconque ne professe pas un culte sincère pour le génie de Racine ou de Raphaël doit être indifférent à la gloire de Mozart et de Haydn.

Si j'avais trouvé dans cette province des concerts populaires où les œuvres de nos maîtres auraient été interprétées; des sociétés chantantes où les jeunes gens auraient exercé leurs voix en développant leur goût; des séances de musique de chambre, des concerts, des cours publics, des théâtres mêmes dans lequels Rossini, Bellini, Auber, Meyerbeer auraient trouvé des interprètes et des admirateurs; si j'avais vu en un mot la vie musicale à côté de la vie industrielle et marchande, je n'aurais pas désespéré de rencontrer quelque part un petit foyer consacré à la musique religieuse, et alors même qu'il n'aurait pas existé, je me serais dit qu'il ne peut tarder à naître.

Mais je n'ai rien vu de tout cela. Les maçons seuls ont de la besogne dans la patrie de Boïeldieu. On trouve plus facile d'imiter la capitale dans ses démolitions que dans son activité artistique.

Il y a cependant du bon vouloir chez quelques-uns. L'enseignement de la musique est fort bien distribué dans les écoles de la ville, et la municipalité n'a pas dépensé moins de cent quarante mille francs cette année pour avoir dans son théâtre des acteurs sifflés.

Cent quarante mille francs pour payer quoi! je vous le demande, une troupe de chanteurs détestables auxquels Mlle Marie Sax donne en ce moment un renfort *in extremis*.

Avec cette somme, vous voyez d'ici tout le bien qu'on eût pu faire. Cent quarante mille francs suffiraient pour assurer l'existence à quatre-vingts professeurs de musique qui répandraient la connaissance et le goût de cet art dans tout le département.

Que l'on prenne sur cette somme vingt mille francs seulement, c'est-à-dire à peu près le double du subside alloué à l'École de musique religieuse de Niedermeyer, et vous aurez à Rouen une école de ce genre d'où sortiront chaque année de jeunes artistes qui propageront ensuite l'art religieux dans les églises.

Oui, certes, il y a des intentions excellentes dans une localité qui sacrifie tant d'argent pour un résultat si malheureux. Peut-être ne faudrait-il qu'un bon conseil donné par une bouche autorisée pour que les fonds qui subventionnent l'incapacité de quelques comédiens déclassés allassent faire la fortune d'un établissement profitable aux vrais progrès de l'art musical.

Mais ce conseil, qui donc le fera entendre aux magistrats de la cité normande? Je crains bien qu'il ne se trouve pas un homme assez téméraire pour oser commander l'accomplissement du bien à des gens qui en définitive paraissent tout disposés à le réaliser.

Il y a du bon vouloir, dirai-je encore.

Il faut rendre hommage à MM. Engelmann frères, l'un, violoniste distingué, l'autre violoncelliste émérite, qui s'associent chaque année M. Maurin, du Conservatoire de Paris, pour l'exécution des quatuors de Haydn, Beethoven et Mozart.

Leurs séances ont lieu dans une salle où l'*Association grégorienne* tient ses réunions.

Cette Société, dont le but n'a rien de commun avec celui que s'est proposé l'*Association grégorienne* que nous avons fondée à Paris, est dirigée par M. l'abbé Lebesnier. On y réunit quelques jeunes gens auxquels on offre des distractions honnêtes. On les fait chanter quelquefois, mais sans qu'on puisse rien voir d'artistique dans cette institution.

Vous attendez, Messieurs et chers collègues, que je vous parle des églises. Ce ne sera pas pour cette fois. Les volontaires de la musique religieuse, qui essayent de faire fructifier vos principes, sont rares dans ce pays comme partout ailleurs. Ceux qui existent ne sont pas assez encouragés.

D'ailleurs, et nous l'avons assez dit, il n'y a rien à espérer là où l'enseignement n'est pas organisé.

Si le plain-chant et la musique religieuse ont une tribune dans le département pour les jeunes gens qui se destinent à l'état ecclésiastique, je suis à même de le savoir.

Du château où je vous écris j'entends sonner l'angelus au séminaire du Mont-aux-Malades. C'est de là que devraient partir les apôtres de

l'art musical religieux. Des jeunes gens passaient ce matin sous ma fenêtre, la plupart un jour des pasteurs d'hommes. Reçoivent-ils aujourd'hui l'instruction nécessaire pour faire aimer plus tard à leur troupeau l'art que vous cultivez avec tant d'amour ?

Ecoutez, Messieurs et chers collègues, quelque espérance que vous inspire le bon vouloir de la province, ne comptez que sur vous. Si la France marche à la tête des nations et les conduit dans les chemins de l'avenir, Paris est à l'avant-garde des idées et bat le pas de charge à la tête des départements. Vous êtes le centre d'où part la vie et toutes les impulsions généreuses. Vous avez la force qui crée et la force qui projette les grandes choses au dehors. Votre tâche est une mission, j'allais dire un sacerdoce. Si vous le désirez sincèrement, les progrès de l'art, auxquels plusieurs parmi vous doivent leur illustration, se propageront dans toute la France. Si vous abandonnez la cause, il n'y a plus de salut pour eux.

L'avenir de la musique religieuse est dans vos mains. Je vous le répète, ne comptez que sur vous.

Quand je vous dis de ne compter que sur vous, je n'entends pas vous insinuer qu'il n'y ait en province des hommes de talent et des populations prêtes à marcher à votre appel. Non vraiment. Mais dans ma pensée, l'impulsion ne peut venir que de vous. On organisera l'enseignement si vous en donnez l'exemple. On fondera des associations, des cercles, des réunions artistiques de tout genre, si vous le faites vous-mêmes. On professera de saines doctrines et on les appliquera de tous les côtés, si vous vous évertuez à les répandre. Vous trouverez des adeptes, si vous provoquez le zèle ; vous aurez des imitateurs, si vous donnez un retentissement suffisant aux grandes choses que vous accomplirez. En un mot, les hommes de la province ne vous suivront qu'autant que vous leur aurez donné le beau et encourageant spectacle d'une marche déterminée vers le but que nous poursuivons.

Louis ROGER.

FAITS DIVERS.

—

Le 24 janvier, une messe à orchestre de la composition de M. Adolphe Vaunois, a été chantée à Saint-Eustache en l'honneur de sainte Agnès. M. Durand, maître de chapelle, dirigeait l'exécution. M. Baptiste tenait le grand orgue.

— Le 2 février, l'Association des artistes musiciens célébrait la fête de la Purification en l'église de Saint-Vincent-de-Paule. On a exécuté la deuxième messe de M. V. F. Verrimst à grand orchestre avec soli et chœurs. L'auteur dirigeait l'orchestre, et M. Mulot, maître de chapelle de cette église, la partie chorale. Le grand orgue était joué par M. Durand.

Le produit des chaises et de la quête a été versé dans la caisse de secours de la Société des artistes musiciens.

— On va ériger une statue en fonte à Haydn, dans le cimetière de Gumpendorf. Dans la rue Haydn, près du cimetière, on montre encore la petite maison à un étage, où l'illustre compositeur a écrit, de 1793 à 1809 (31 mai), *la Création, les Saisons*, et tant d'autres œuvres immortelles. La statue sera placée devant l'église paroissiale, où dans le temps fut levé le corps, qui aujourd'hui repose dans le caveau de la famille Esterhazy.

— Victor Dourlen, compositeur de musique, auteur de plusieurs opéras et d'un traité d'harmonie fort estimé, est mort à la fin du mois de janvier Il était âgé de quatre-vingt-trois ans. En 1805, il avait obtenu le grand prix de Rome. Il était élève de Gossec.

Dourlen était chevalier de la Légion d'honneur. Il fut nommé professeur d'harmonie au Conservatoire le 1er avril 1816, et reçut sa retraite le 15 novembre 1842. Il laisse de nombreux élèves, dont quelques-uns comptent parmi les célébrités musicales de notre époque.

Les obsèques de Victor Dourlen ont eu lieu à l'église Sainte-Marie des Batignolles. Beaucoup de ses élèves et un grand nombre d'amis ont assisté à la cérémonie et formé le cortége.

— A la suite d'un concours auquel quatre organistes ont pris part, M. Chauvet, démissionnaire à Saint-Bernard, a été nommé organiste à Saint-Merry en remplacement de M. Darnault, appelé à Saint-Roch.

— Nous empruntons au journal *la Paroisse* le fait suivant :

« Par ordre du Souverain Pontife, les archives de la chapelle papale viennent d'être mises en ordre et cataloguées. Déposées au Quirinal, ces archives renferment les compositions des plus illustres maîtres depuis la renaissance de la musique jusqu'à nos jours On y conserve aussi les principales œuvres de bon nombre de compositeurs qui ont brillé avant Palestrina Le plus ancien de ces *maëstri* est le Français Guillaume Dufay, venu à Rome avec le pape Grégoire XI, et qui, en 1380, remplissait les fonctions de ténor dans cette chapelle. En 1440, le Flamand Jean Okeghem s'y illustra par une fameuse messe à trente-six voix, et son disciple Josquin Desprès y surpassa bientôt les autres compositeurs de son temps par son génie et la fécondité de ses œuvres. Après lui, Constant Festa, mort le 10 avril 1545, auteur d'un *Te Deum* qu'on chante encore à Rome dans les occasions solennelles, et Moralès imprimèrent à la musique sacrée ce caractère de simplicité que Giovanni Pierluigi, surnommé da Palestrina (mort le 2 février 1594), fixa plus tard avec un génie qui lui valut le titre de *prince de la musique*. Les manuscrits les plus précieux échappèrent comme par miracle au terrible sac de Rome, en 1527, et les archives de la chapelle pontificale s'enrichirent depuis cette époque des chefs-d'œuvre de Giovannelli, de Crivelli, de Nanini, d'Anerio, de Baï, de Marenzio, d'Allegri, de Cifra, de Simonelli, de Pisari, de Baini, et d'une foule d'autres compositeurs qui ont recueilli à Rome les applaudissements les plus enthousiastes. D'élégantes miniatures ornent les manuscrits du temps de Léon X et de Paul III , c'est-à-dire de la première moitié du seizième siècle.

» Ce trésor musical a été transporté dans des salles mieux appropriées à leur destination, et le Souverain Pontife l'a visité tout récemment. »

— Le 31 janvier, on exécutait à St-Vincent-de-Paul une messe avec orchestre de la composition de M. Roberti, musicien distingué, qui vient d'être admis à faire partie du Comité de Patronage de la *Revue de musique sacrée*.

L'auteur, dont le nom italien pourrait donner une fausse idée du goût qui règne dans ses compositions, a montré dans cette œuvre des qualités de style qu'on aime à rencontrer dans la musique religieuse Il écrit avec soin, avec élégance, et se tient en garde contre les écarts d'une mélodie romanesque et théâtrale. Il a une manière à lui qui

le distingue tout particulièrement et qui exclut à la fois une sévérité de forme excessive et un laisser-aller dangereux.

On a particulièrement remarqué dans sa nouvelle messe le *Kyrie*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*.

La réputation de M. Roberti est parfaitement établie en Angleterre, où sa messe a été publiée par l'éditeur Novello. Il en sera bientôt de même en France quand il aura pu faire connaître quelques œuvres comme celle dont nous venons de parler.

Une quarantaine de voix accompagnées par un triple quatuor et l'orgue ont pris part à l'exécution.

Tout en rendant justice aux efforts de M. Mullot, maître de chapelle, nous sommes forcé de dire que la partie vocale laissait considérablement à désirer. L'orchestre, qui ne mérite que des éloges, avait pour solistes des artistes de talent, parmi lesquels nous citerons MM. Pilet, Sighicelli et Langham.

Le grand orgue était tenu par M. Auguste Durand.

CHRONIQUE DE LA PROVINCE.

—

On lit dans la *Semaine catholique* de Toulouse :

La fête de l'*Adoration* a été célébrée, dans la chapelle du grand Séminaire. L'autel avait été décoré avec beaucoup de goût, et même, disons-le, car c'est un éloge, avec simplicité : deux choses qui ne s'excluent certes pas, mais qui s'appellent, au contraire, mutuellement. Du reste, c'était là comme le caractère particulier de cette solennité, dont une piété douce et calme relevait très-bien l'éclat. Le soir, Mgr l'archevêque a donné le salut. Nous avons remarqué avec une vive satisfaction le chant des élèves, qui nous ont fait entendre la belle musique de Palestrina et des faux-bourdons à quatre voix égales, très-riches d'harmonie et irréprochables d'exécution. Ce chant était, non une exhibition théâtrale de belles voix et d'éclatantes compositions, mais une prière intime, suave, exprimée par des âmes qui sentaient ce qu'elles disaient. Or, précisément à cause de ce mérite même, ces chants nous ont fait éprouver une véritable tristesse, car nous nous demandions : « Pourquoi dans toutes les églises ne chante-t-on pas ainsi ? Pourquoi ne préfère-t-on pas habituellement à la musique orchestrée, qui ne peut être belle sans de trop grands frais, ces mélodies fraîches et pieuses qui remuent doucement le cœur et le font s'ouvrir du côté de Dieu ? »

En écoutant ces jeunes séminaristes, on n'assistait pas, sans doute, à d'énormes difficultés vocales vaincues, mais on se sentait ému et mieux disposé à prier. Or c'est là, quoi que l'on dise, le véritable but du chant religieux. Quand donc nous sera-t-il donné de le retrouver dans tous les temples et dans toutes les cérémonies de l'Eglise ? Quand donc comprendrons-nous qu'il est l'un des meilleurs auxiliaires du zèle sacerdotal, et qu'il prêche, lui aussi, à sa manière, les grandeurs du Dieu que nous devons aimer ? Bien des désirs ont été exprimés à ce sujet dans notre modeste journal ; nous sera-t-il permis de les voir réalisés ?

Nous apprenons que les faux-bourdons exécutés par les élèves du grand Séminaire sont de M. Aloys Kunc, et que les autres morceaux du chant ont été empruntés à la *Corona sacra*, recueil mensuel de musique religieuse, publié par l'ancien maître de chapelle de la cathédrale d'Auch. M. Kunc, qui a abandonné récemment ce titre pour se fixer au milieu de nous, a dû être très-satisfait, s'il l'a entendue, de l'exécution de ces différentes compositions. Puisque son nom se présente sous notre plume, nous rappellerons que c'est pour lui, et sur sa demande, qu'ont été écrites, par M. E. Turquetty, les paroles de l'*Hymne à Pie IX*, dont la musique à trois ou quatre parties peut être exécutée cependant par une seule voix, et produire, sous cette forme, un satisfaisant effet. Nous serions désolés que M. Kunc, en entrant dans les églises de notre ville, pût regretter un seul instant le séjour d'Auch, où il avait inauguré, à la cathédrale, des chants liturgiques remarquables par leur majestueuse et religieuse exécution.

CORRESPONDANCE.

—

Monsieur le Directeur de la *Revue*,

Je viens d'assister au concours d'orgue qui a eu lieu à l'église de Saint-Merry par suite de la démission de M. Darnault, nommé à Saint-Roch.

Le concours devait commencer à quatre heures et demie.

En entrant dans l'église, je trouvai les concurrents réunis près du premier pilier, ne sachant trop ce qu'ils allaient faire.

L'un d'eux me montra une lettre qu'il avait reçue la veille au soir et dans laquelle on le prévenait qu'il aurait à jouer une fugue avec pédales. Pareille lettre avait été envoyée à chacun des concurrents.

Vers cinq heures, un employé de l'église vint les prier de se rendre à la sacristie.

Au même moment, les membres du jury prenaient placa dans le chœur devant un petit bureau : c'étaient MM. Benoist, qui paraissait occuper la présidence, Delsarte, Simon, Saint-Saëns, Vervoitte et Darnault, remplissant les fonctions de secrétaire.

Chacun des concurrents prit un numéro d'ordre et se rendit à l'orgue.

Un rideau avait été posé de chaque côté de la tribune. Mais s'il n'était pas possible de voir l'organiste, il était aisé de le reconnaître à son jeu sans qu'il eût besoin de dire : « C'est moi qui vais me faire entendre. » Le style est l'homme, a dit Buffon, et c'est peut-être encore plus vrai en musique qu'en littérature.

Voici quelles étaient les conditions du concours :

1° Un morceau préparé ou improvisé ;

2° Une fugue avec pédales choisie par l'exécutant ;

3° Un thême à développer (motif en *fa* donné par M. Saint-Saëns) ;

4° Un morceau de plain-chant à accompagner, (c'était l'*Alma redemptoris* transposé une quinte plus bas).

Quatre concurrents seulement prirent part au concours.

Le n° 1, M. L., joua la prière en *mi* majeur de M. Lemmens, le thème et l'*Alma*.

Le n° 2, M. C., exécuta un grand chœur, morceau gravé de sa composition, une fugue de Bach en *sol* mineur (*re si b ut la si b sol*), le thème et l'*Alma*.

Le n° 3, M. D., joua un morceau ; je ne saurais dire s'il était improvisé ; puis une fugue tirée de la fantaisie en *re* majeur de Hesse, et enfin le thème et le plain-chant.

Le n° 4, M. P..., fit une improvisation ; il joua ensuite une fugue de sa composition sur les premières notes de l'*Ave maris Stella*, puis le thème et l'*Alma*.

Le concours dura environ cinq quarts d'heure.

C'est le n° 2, M. Chauvet, qui fut nommé.

Plusieurs choses dans ce concours, m'ont paru dignes de remarque, et je veux vous les soumettre.

D'abord c'est la composition du jury, question délicate s'il en fut, et qui doit avoir une grande influence sur les déterminations des concurrents et sur le choix qu'ils peuvent faire des morceaux. Si l'on connaissait à l'avance la composition du jury, on saurait à quel genre de musique il faut donner la préférence. Peut-être aussi hésiterait-on, pour un motif ou pour un autre, à entrer en lice. Je ne veux pas insister davantage, mais j'en ai assez dit pour appeler l'attention sur ce point.

Je n'ai pas bien compris cette demande tardive d'une fugue à exécuter. Est-ce bien la veille seulement d'un concours que l'on peut préparer une fugue avec pédales ? Ne pouvait-on donner à déchiffrer un morceau inédit qui eût été le même pour tous les concurrents? La première condition du programme était l'exécution d'un morceau préparé ou improvisé ; on pouvait tout aussi bien proposer au concurrent la lecture d'une fugue, puisque d'ailleurs il était libre d'en présenter une.

Je ne dirai rien du thème donné, sinon que c'est une bonne chose en soi quand le thème est joli, que l'organiste est bien disposé et qu'il connaît l'instrument sur lequel il joue.

A ce propos, ne serait-il pas bon de laisser à chacun des concurrents la liberté de prendre connaissance de l'orgue, ne fût-ce qu'un quart d'heure avant le concours?

L'embarras d'un artiste, si habile qu'il soit, est toujours grand lorsqu'il se trouve devant un instrument dont il ne connaît pas les ressources. Aujourd'hui surtout que la facture d'orgue moderne introduit des perfectionnements nouveaux, il est à peu près impossible d'être le maître de ses facultés lorsqu'on a la préoccupation d'un mécanisme souvent très-compliqué.

Voilà, Monsieur le Directeur, les réflexions qui m'ont été suggérées par ce concours.

Veuillez agréer, etc.

Adrien GROS,
Maître de chapelle Saint-Germain-des-Prés.

RAPPORT

DE M. LE CHANOINE DEVROYE,

A l'Assemblée générale des Catholiques à Malines.

SECTION DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

Séance du 20 août 1863.

Le rapport que j'ai l'honneur de vous présenter, est celui de la sous-division de la quatrième section, ayant pour objet la Musique religieuse. Cette sous-division avait pour président M. Devroye, chanoine, vice-présidents MM. John Lambert de Londres, et l'abbé Stephen Morlot de Dijon, pour secrétaire M. le chevalier Van Elewyck (1).

M. le secrétaire, après avoir reçu l'approbation de M. le secrétaire général, m'a prié, pour éviter des redites, de comprendre les procès-verbaux dans mon rapport.

Procès-verbal de la première séance (18 *août*).

Le président, les vice-présidents et le secrétaire sont au bureau.

Le président ouvre la séance par quelques mots sur la nature et l'ordre des travaux de la section. Il existe un art chrétien différant toujours essentiellement de l'art païen ou profane dans son but, et souvent dans ses moyens. La musique est une des branches de cet art chrétien et doit être, comme les autres, l'expression de notre foi et de nos sentiments religieux. Notre tâche est donc de rechercher ce qui constitue la musique religieuse, quels sont ses genres, ses éléments constitutifs, les abus à proscrire, les mesures à prendre pour assurer la bonne exécution et l'enseignement de la musique religieuse.

M. le chevalier Van Elewyck a la parole pour donner communication des lettres et envois adressés au Congrès.

M. l'abbé Couturier, maître de chapelle, à Nantes, envoie au Congrès un ouvrage intitulé : *Décadence et restauration de la musique religieuse.* (Paris, Repos, 1 volume grand in-12.) M. le secrétaire résume la lettre qui accompagne cet ouvrage et propose d'adresser des remerciements à son auteur. Cette proposition est adoptée.

Il est donné connaissance des lettres très-sympathiques adressées par M. le chanoine Victor Pelletier d'Orléans, président du Congrès de musique de Paris, Joseph d'Ortigue de Paris, vice-président du même Congrès, et le chanoine Gontier du Mans. Ces messieurs expriment leurs regrets de ne pouvoir prendre part à nos travaux, et annoncent qu'ils adhèrent de tout cœur à ce qui sera fait par nous.

M. Aloys Kunc, maître de chapelle de la métropole d'Auch en France, a adressé un travail manuscrit dédié à son éminence le Cardinal archevêque de Malines et au Congrès. Ce travail est intitulé : *En dehors du plain-chant existe-t-il une musique religieuse?* Une lettre de remerciements sera adressée à M. Kunc.

Après ces communications, le président donne lecture du programme des travaux tracé par le comité d'organisation. Il propose de traiter successivement et sans confusion, des trois objets principaux soumis à nos délibérations, savoir : 1° le plain-chant ; 2° l'orgue ; 3° la musique proprement dite. Cette proposition est adoptée.

PLAIN-CHANT.

M. l'abbé de Voght, membre de l'Académie de Sainte-Cécile, expose en quoi consiste l'essence même du plain-chant, comment ses neumes doivent être consonnants au point de vue purement mélodique. Il démontre aussi qu'il doit exister un accord complet entre l'expression des paroles et celle du chant, et que la gamme diatonique doit être inviolablement respectée. (L'orateur, fatigué, regrette de ne pouvoir donner un exposé complet de ses principes ; mais l'état de sa santé y met obstacle. L'assemblée exprime aussi ses regrets et donne à M. de Voght les marques les plus vives de sympathie.)

M. Arthur de la Croix de Tournay, dit que la lecture des neumes est possible, que c'est dans les manuscrits qu'il faut puiser le véritable plain-chant et que les livres anciens en usage en Belgique s'éloignent très-peu du manuscrit de Saint-Gall dont il fait l'éloge.

M. l'abbé Stephen Morlot soutient qu'il est nécessaire d'admettre en même temps les idées émises par M. l'abbé de Voght et celles de M. Arthur de la Croix.

M. l'abbé Jouve, chanoine de Valence, appuie l'opinion de M. Stephen Morlot et dit qu'il faut admettre dans la restauration du plain-chant un certain éclectisme, par la raison qu'il n'a jamais existé d'époque où l'art ait été parfait. Dès les premiers siècles du moyen âge, des plaintes amères se sont élevées sur les altérations du chant ecclésiastique. (Dans ce discours, M. l'abbé Jouve a signalé la découverte qu'il a faite, à la bibliothèque de Reims, d'un manuscrit du douzième siècle, contenant le chant du *Lauda Sion* avec d'autres paroles. M. Stephen Morlot fait ses réserves

(1) On peut évaluer à plus de quatre-vingts le nombre de membres du Congrès qui ont pris part aux travaux de la section de musique religieuse. Parmi eux nous pourrons citer plusieurs célébrités de France, d'Angleterre, d'Allemagne et du pays.

sur la valeur de cette découverte et voudrait qu'on s'assurât si cette pièce n'a pas été intercalée sur des pages restées blanches, comme il l'a vu souvent.)

M. Arthur de la Croix, M. l'abbé Bézolles de Paris, et M. Stephen Morlot signalent ensuite quelques abus dans l'exécution du plain-chant. Diverses observations sont faites sur le rhythme propre du plain-chant, sur son exclusion absolue de certaines églises. M. le professeur Lemmens et plusieurs autres membres de la section demandent que les chants du prêtre à l'autel et les répons du chœur ne soient pas accompagnés. Mais sur ce point le président fait la réserve d'examiner ce que prescrit la liturgie, et propose de blâmer simplement l'accompagnement qui couvrirait la voix du prêtre ou sortirait des règles qui seront établies pour l'accompagnement en général.

M. le président clôt la discussion en disant que les considérations présentées par les divers orateurs offrent toutes un grand intérêt, mais qu'il est temps de conclure et d'adopter des résolutions pratiques à soumettre à l'assemblée générale. Il formule successivement ces conclusions qui sont adoptées et qui seront insérées dans le rapport de la section. Il est ensuite nommé rapporteur sur la proposition de M. le secrétaire.

—

Rapport sur la première séance du comité de musique religieuse.

PLAIN-CHANT

Le plain-chant a été l'objet des travaux de la première séance. Il a été traité au point de vue de la composition, de l'exécution et de l'enseignement. C'est sur le premier point surtout qu'a porté la discussion. Trois opinions se sont produites : l'une se plaçant à un point de vue purement esthétique, veut qu'on recherche et qu'on établisse avant tout les principes de l'art et qu'on applique ces principes à la réimpression des livres de chant; une autre opinion conçue à un point de vue purement archéologique, veut qu'on retourne aux sources; elle discute la valeur des manuscrits et des livres imprimés, et soutient que c'est là que se trouve le plain-chant; la troisième opinion, qui a été partagée par la majorité des membres présents, admet un certain éclectisme dans la reproduction des chants anciens. Il est impossible, à moins de se borner à être un simple copiste, ou de tout innover, d'éditer des livres de chant sans tenir compte en même temps des traditions et des manuscrits d'une part, et de l'autre des règles essentielles de la composition.

Nous pouvons espérer que les recherches laborieuses des savants, la discussion des principes, la découverte de nouveaux manuscrits fourniront les moyens d'arriver à l'unité, au moins dans les choses essentielles. Mais dans l'état actuel de la science, ces questions n'ont pas paru susceptibles d'une solution dans le sens de l'unité.

Nous avons été unanimes à admettre un grand nombre d'idées pratiques qui ont surgi de nos débats, et à soumettre à votre approbation les solutions suivantes :

1° Sans préjuger ce qui sera décidé ultérieurement sur la musique proprement dite, nous considérons le chant grégorien comme la partie essentielle de la musique religieuse. Nous blâmons les Églises qui en ont complétement abandonné l'usage, ou ne lui accordent pas la prééminence qui lui est due.

2° Le plain-chant doit être exécuté d'après son rhythme propre résultant des tenues et de repos, et non à notes *rigoureusement* égales et mesurées.

3° Le plain-chant doit être chanté par toutes les voix telles qu'elles se rencontrent dans le peuple, ténors, basses-tailles, etc., en ayant soin de choisir une dominante qui laisse le plus grand nombre de voix dans leur portée naturelle. Nous désapprouvons l'usage de quelques Églises de ne faire chanter le plain-chant que par des voix très-graves et très-bas. D'autre part il faut éviter le chant trop élevé qui dégénère en cris sauvages.

4° Malgré la diversité des livres de chant existant aujourd'hui, on fera un grand pas vers la restauration du plain-chant, là où il est négligé, par une bonne exécution des chants tels qu'ils sont dans la plupart des livres qui suivent le texte de la liturgie romaine. La culture des voix, l'unité dans l'émission des notes, le sentiment religieux, et les autres qualités qui sont les conditions principales d'une bonne exécution, peuvent s'allier à la plupart des chants édités dans les pays catholiques.

5° En conséquence, nous émettons le vœu que l'enseignement du plain-chant, qui ne laisse rien à désirer dans les séminaires de Belgique, devienne plus populaire : que tous les membres du Congrès et particulièrement les prêtres, les conseillers de fabrique et les musiciens, favorisent partout cet enseignement et établissent ou encouragent les associations ayant pour but son exécution.

Tel a été le résultat de notre première séance, dans laquelle nous avons examiné la partie du programme relative au plain-chant.

Procès-verbal de la deuxième séance (19 *août*).

Le président, les vice-présidents et le secrétaire sont au bureau.

Communications. M. Vander Creusse de Wazins, résume brièvement une notice écrite par M. l'abbé Goussard. Il demande l'impression de ce travail. Le bureau ignore si cette demande peut être accueillie; il en référera au bureau de l'assemblée générale.

M. Van Elewyck, secrétaire, dépose un travail manuscrit adressé au Congrès par M. de Stoop, professeur de plain-chant au petit séminaire de Roulers. Le titre de cette notice est : *De la musique religieuse.* Des remerciements seront adressés à l'auteur. Quant à l'impression de cette notice, il en sera référé au bureau principal, comme pour l'envoi de M. Aloys Kunc.

M. Duval dépose sur le bureau, pour être distribués aux membres de la section, un certain nombre d'exemplaires de la messe en plain-chant exécutée à la métropole, à la séance d'ouverture du Congrès.

M. Van Elewyck distribue également aux membres, des exemplaires de l'adresse *aux Évêques catholiques*, votée par le Congrès de musique religieuse de Paris (1860).

Enfin, M. Casier-Legrand, de Gand, dépose une proposition de M. le comte de Limminghe relative à la suppression du serpent dans l'accompagnement du plain-chant.

—

ORGUE

M. le président met à l'ordre du jour les questions relatives à l'orgue, qui est l'instrument religieux par excellence. Il propose d'abord d'en parler comme instrument *solo* et ensuite comme instrument d'*accompagnement du plain-chant.*

(*La suite au prochain numéro.*)

———

BIBLIOGRAPHIE.

Quatre-vingts morceaux pour orgue composés spécialement pour le service divin, par Charles Magner, organiste de l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas E. Repos, éditeur, rue Bonaparte, 70. Prix net, 4 francs. —1864.

En sa qualité d'ancien élève de Niedermeyer, M. Charles Magner croit devoir pratiquer dans ses compositions les doctrines les plus recommandables des maitres religieux. Tout en écrivant des pièces d'orgue d'une exécution relativement facile, il n'abandonne jamais le style lié ou fugué, et sait trouver dans d'heureuses imitations des morceaux d'un grand intérêt.

Les quatre-vingts petites pièces que M. Charles Magner vient de publier, ont le rare mérite d'être conçues dans le style sévère qui convient à l'église Que ce soit un prélude, une antienne, un verset, une communion ou une pastorale, peu importe. Son inspiration ne s'égare jamais dans des fantaisies dangereuses, dont le moindre défaut serait de ressembler à tout ce qu'on voudra, excepté à la musique religieuse.

La forme constante qu'emploie M. Magner, le préserve de semblables égarements. Alors même que l'imagination le trahirait, on serait encore assuré de trouver dans son œuvre la facture propre à l'instrument de prédilection pour lequel il compose

Il nous est impossible de signaler dans les quatre-vingts pièces du recueil celles qui nous ont le plus satisfait. Notre goût pourrait d'ailleurs n'être pas celui des personnes qui n'hésiteront pas, sur notre recommandation, de se procurer l'ouvrage.

Tout ce que nous pouvons faire, c'est d'accorder à ce recueil une place à part parmi les publications du même genre. Qu'on ne craigne pas d'y trouver la mélodie romanesque et banale accompagnée d'une façon plus banale encore par des accords plaqués et une plate harmonie. Nous l'avons dit, M. Magner se distingue par la convenance du style, et personne ne lui reprochera d'avoir oublié les recommandations de l'homme éminent et regretté qui a guidé ses premiers pas dans la carrière musicale.

Il nous reste à dire que tous les morceaux sont registrés pour le grand orgue, et qu'en excluant la pédale obligée, l'auteur les a rendus accessibles à l'harmonium.

V. V.

PIE IX.

Sa personne, — sa vie, — anecdotes, — documents. 1 vol. in-32, par madame la comtesse Olympe M. de Lernay, à Paris. H. Vrayet de Surcy, éditeur, rue de Sèvres, 19.

Parmi les nombreux volumes, les plus divers de forme et d'esprit, tribut annuel de l'intelligence, il en est un tout petit que je viens de lire et que je relirai. Le seul reproche que je puisse faire à ce livre, c'est de ne contenir que 127 pages. Tout est pur, tout est suave, tout est saint, comme le modèle, dans cette douce et fraiche peinture du Père de la famille chrétienne. L'auteur, à la manière de Plutarque, par quelques traits bien choisis de la vie habituelle, nous fait pénétrer, pour ainsi dire, dans les replis les plus intimes du « *pauvre prêtre de J.-C.* » comme il s'appelle lui-même, qui veut que sa dépense personnelle ne dépasse pas 2 écus par jour (3 ou 4 fr.); de « *l'homme de charité* » comme on l'a surnommé, qui, lui aussi, fut jeté en prison après un naufrage, et de même que S. Vincent de Paul, vécut au milieu des criminels dont plusieurs lui durent leur conversion. Toujours il s'est voué aux œuvres les plus obscures, sur la pieuse terre de l'Italie, où l'on ne dit pas « dépôt de mendicité » etc., mais bien, *maison de telle famille*, famille des malades, famille des orphelins; oui, la famille du Dieu de la crèche. L'exquise délicatesse de la femme saisit les nuances les plus fugitives des sentiments. Madame de Lernay, avec un rare bonheur, révèle la belle âme de Celui qui est si bon que tous viennent lui conter leurs peines, tous jusqu'aux enfants, témoin ce petit garçon qui le rencontre un jour et lui dit : « *Sei tu il papa ?* es-tu le pape ? — Oui, mon petit ami. — Je n'ai plus de père! » s'écrie-t-il en tombant à genoux.

Oh ! si le pape pouvait laisser libre cours à son immense désir du bien ! Mais, comme il le dit, une fois en souriant à la vue d'une caricature sur lui-même : « Si je suis tortue, je ne suis pas écrevisse... j'avance lentement, mais j'avance toujours... je réfléchis, je dois rendre compte. »

Noble cœur, en effet, que celui de Pie IX, où tout est pardon, abnégation et reconnaissance. La reconnaissance ! sublime vertu, la plus belle fleur du bouquet de la charité.

Le pape est né à Sinigaglia (Sena-Gallica ou Senogallia, c'est-à-dire Gaulois-de-la-Seine) dont la fondation remonte à nos belliqueux ancêtres. Pie IX a servi dans les rangs français, comme garde d'honneur. La France est pour lui une autre Italie. C'est en France qu'il avait songé à se retirer, en 1848, aux applaudissements unanimes de l'Assemblée nationale, qui comprenait que la France doit être aussi la patrie du pape.

Très-saint Père, priez donc toujours pour la France, et, ainsi que votre peuple vous le dit souvent : « Ayez bien soin de votre santé ! »

Puisse le grand artiste qui est allé redemander la santé au beau ciel des arts, M. Hippolyte Flandrin, nous rapporter de vous un portrait comme il les sait faire, afin que ceux qui n'ont pas eu, et je suis de ce nombre, le bonheur de vous voir, soient un peu dédommagés !

Je termine. Cette œuvre courte et touchante que j'esquisse bien imparfaitement, est, en un mot, le doux épanchement d'un cœur de femme, une de ces causeries charmantes et qu'on n'oublie jamais, celles de sa mère.

Edouard-Gabriel REY.

Nos abonnés recevront avec cette livraison une MESSE A DEUX VOIX, *pour les Saints Innocents*, composée par M. Schwartz, organiste.

On appréciera le mérite de cette œuvre dont les mélodies distinguées s'allient à la facilité de l'exécution. L'auteur a réussi à faire bien en écrivant pour tout le monde. Nous espérons qu'on lui en tiendra compte.

Le Propriétaire-Gérant, E. REPOS.

Versailles. — Imprimerie de BEAU jeune.

LE PLAIN-CHANT. 5e ANNÉE. — N° 5 — 15 MARS 1864. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Éditeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1863 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

MÉMOIRES

dont l'impression a été votée soit par le Congrès soit par le Bureau du Congrès.

Dans sa séance du 1er décembre, le Congrès avait décidé que le Mémoire sur la restauration du plain-chant, présenté par M. l'abbé Raillard, serait admis à l'impression, quant aux partiesdu moins qui se rattachent à l'archéologie et à la théorie. L'auteur ayant écrit qu'il était inutile de reproduire des extraits d'un mémoire publié intégralement, le bureau s'est contenté d'en donner le résumé, rédigé par M. l'abbé Raillard et lu par lui à l'assemblée.

Tout le monde connaît les importants travaux de M. l'abbé Raillard, mais tout le monde, il faut bien le dire, n'est pas d'accord avec lui sur les moyens d'opérer la restauration du plain-chant. L'auteur nous dit dans son résumé « qu'on ne peut arriver à l'unité et faire disparaître les bigarrures dans les chants de l'Eglise, qu'en rendant purement et simplement à ces chants leur forme primitive. Quatre opérations, ajoute-t-il, sont nécessaires pour obtenir ce résultat : 1° retrouver le nombre de notes qui appartiennent à chaque mot, à chaque syllabe de la liturgie ; 2° fixer le rang que chaque note occupe sur l'échelle des sons ; 3° déterminer les valeurs temporaires relatives des notes, ou le rapport de la durée de chaque note à celle des autres ; 4° indiquer le mode d'exécution du chant, ce qui comprend le mouvement, les repos et les divers genres d'ornement qui doivent lui être appliqués. »

Quant à rendre aux chants de l'Eglise leur forme primitive, beaucoup de personnes demanderont où en est la nécessité. Encore faut-il supposer que la chose soit possible. Nous sommes de ceux qui en doutent. La forme primitive comme l'a fait remarquer, il y a longtemps déjà, M. Théodore Nisard, c'est le chant de saint Grégoire. Ne dirait-on pas qu'il répondait à M. l'abbé Raillard, lorsqu'il écrivait : « En général, ils invoquent les manuscrits anciens et veulent, sous prétexte d'archaïsme, faire passer en toute hâte, DANS LA PRATIQUE, le fruit très-vert encore de leurs recherches et de ce qu'ils nomment leurs découvertes. L'épithète de *révolutionnaire* les indigne, et ils la repoussent énergiquement ; mais la logique est impitoyable ! S'il faut les en croire, ils sont *traditionalistes* et non *révolutionnaires*. Malheureusement pour eux, la tradition, la vraie tradition, toute la tradition, c'est saint Grégoire, c'est le VIIe siècle, c'est l'époque de Charlemagne. Pour eux aussi, le plain-chant qui convenait alors, doit exclusivement convenir encore aujourd'hui, en plein XIXe siècle ! Tout ce qui se fait dans l'Eglise, depuis onze siècles, ne compte pas ou ne doit pas compter dans l'héritage de la tradition. Défendre l'œuvre de ces onze

siècles, s'en tenir avec sagesse, pour la France et pour le moment, au chant romain tel qu'il existe en France depuis deux ou trois cents ans, c'est œuvre mauvaise, c'est même spéculation coupable. » (Réponse de dom Anselme Schubigen au P. Dufour, 1857).

Les chants de l'Eglise ne sont pas, en effet, l'œuvre d'un homme, ni l'œuvre d'une époque. Plusieurs siècles les ont élaborés, et il est difficile de les concevoir autrement qu'ils nous ont été transmis. Nous avons dit qu'il n'est pas nécessaire de remonter à leur forme primitive. Nous ajouterons que cette forme primitive, fût-elle intégralement retrouvée, il n'est pas certain que nous nous en accommoderions aujourd'hui. Les notes qui ont successivement disparu des neumes disparaîtraient peut être encore si on les rétablissait dans les mélodies, et il est présumable qu'il en serait de même des agréments dont peu de personnes regrettent la disparition.

Le rétablissement des anciens manuscrits nous rendrait aussi la relation du triton et le *diesis enharmonique* ou quart de ton. L'art musical religieux y gagnerait-il beaucoup? Quelques-uns en doutent, et le plus grand nombre affirment que non.

Les conclusions de M. l'abbé Raillard portent l'empreinte de la véritable conviction. « Je prouve, dit-il, qu'il faut accepter les chants anciens et les faire accepter tels qu'ils nous sont donnés par les plus anciens manuscrits, sans en rien retrancher, sans y rien ajouter, sans y faire aucun changement. » Cette opinion, fort respectable en elle-même, est celle d'un archéologue amoureux de son système, mais il reste à savoir si elle se peut concilier avec le goût moderne, avec les progrès de l'art et l'éducation de nos oreilles.

M. l'abbé de la Tour, traitant du *véritable caractère de la musique d'église,* dans le v[e] mémoire, rencontrera certainement moins de contradicteurs. Son travail contient une foule d'idées excellentes. Il établit avec une grande logique que la musique religieuse ne doit pas être passionnée ou, en d'autres termes, théâtrale et dramatique, comme nous le disions nous-même, il n'y a pas longtemps. Nous n'avons pu résister au désir de reproduire en entier le mémoire aussi bien écrit que bien pensé de M. l'abbé de la Tour :

« La musique, lorsqu'elle est admise par l'Eglise, n'est reçue que comme partie du culte. Or, le culte n'est autre chose que l'expression de la prière sous toutes ses formes, mais particulièrement sous la forme de louanges et de supplications. D'où je conclus que la musique religieuse doit avoir le même caractère que le culte, qu'elle doit être une prière, ou du moins qu'elle doit favoriser la prière et aider l'âme à louer et à implorer Dieu. Au lieu donc de viser à l'effet, au lieu de surexciter les sens et de se borner à plaire; elle doit tendre à faire sortir l'âme des sens pour l'élever à Dieu. Toute musique d'église qui ne revêt pas ce caractère général, est un non-sens et une inconvenance. Elle peut, tant que l'on voudra, renfermer de délicieuses inspirations, et des prodiges de science harmonique; elle peut être un chef-d'œuvre de facture, de pureté, de distinction; si elle n'est pas une prière ou une louange dans le sens vraiment chrétien, je vous accorde que c'est de la belle musique, mais je dis que ce n'est pas de la musique religieuse, car elle n'atteint pas son but. Il me semble que souvent nos compositeurs se mettent à un point de vue faux dans la manière d'exprimer l'idée religieuse, et font une confusion regrettable. Ils ne distinguent pas assez l'expression qui convient au sentiment religieux, et celle qui est propre aux sentiments profanes. Cela est si vrai, que quelques-uns ont donné à l'église les mêmes compositions qu'ils avaient données au théâtre; le texte seul étant changé. Cependant, il est certain que nous ne devons pas parler à Dieu comme nous parlons à notre semblable, et que notre âme ayant à exprimer ses sentiments et ses besoins à son Créateur, à son souverain maître et à son juge, doit trouver un langage bien différent de celui qu'elle emploie lorsqu'elle est subjuguée par des passions qui ne s'adressent qu'à la créature. Dans le premier cas, son expression sera contenue, humble, révérencieuse; dans le second, elle sera passionnée dans le sens le plus humain du mot.

» Or, Messieurs, on est bien loin de rencontrer cette convenance et cette vérité d'expression dans la musique religieuse contemporaine. On veut la rendre expressive, et on n'en fait qu'une musique sensuelle; on veut la rendre agréable, et on n'obtient qu'une désinvolture mondaine; on veut qu'elle impressionne, et on lui donne un caractère passionné; on veut qu'elle produise de l'effet, et elle en produit, à la vérité, mais seulement sur les sens. Qui n'a entendu ces gémissements au *crucifixus* du *Credo,* ces chants *amoroso, langoroso* à l'*O salutaris,* ces fracas au

Gloria in excelsis, changés en barbarismes et en solécismes, uniquement pour satisfaire aux exigences du mouvement et de la mesure ? C'est de la musique savante, tant que vous voudrez, mais ce n'est pas de la musique religieuse. Cet art raffiné, tendre, doucereux, mielleux, dramatique ; ces chants expressifs, passionnés, plaintifs, quelquefois furieux, tout cela a sa place au théâtre, mais n'est pas fait pour l'Eglise. C'est un genre qui affadit le cœur, corrompt le goût et énerve les sens. Mieux vaut ne produire aucun effet que de produire des effets opposés à la piété et au recueillement. Que signifient ces exagérations passionnées dans une messe, par exemple, tantôt ces langueurs et ces soupirs, tantôt ce fracas de voix et d'instruments ? Un chrétien adore-t-il Dieu à la façon des derviches, par des mouvements désordonnés ? Que peuvent dire à l'âme qui désire prier ces fugues d'un caractère échevelé, furieux, essoufflé ; ces fugues où chaque exécutant a l'air d'un écervelé qui crie dans une mêlée générale ? Cela porte-t-il et aide-t-il à prier ? Cela est-il d'un effet religieux ?

» L'art religieux ne doit pas porter l'empreinte des passions humaines. S'il exprime la joie, la tristesse, l'amour, le désir, il doit le faire avec cette retenue et cette componction que la présence de Dieu inspire. Il doit s'exprimer de la manière qu'un cœur profondément religieux sait parfaitement trouver, employer. C'est assez dire que quiconque veut faire de la musique religieuse de nom et d'effet doit être lui-même tout pénétré des principes de la religion, plein de foi ; autrement jamais son génie ne pourra trouver des accents dignes du lieu saint. Votre musique doit être une prière ou une louange ; comment satisfera-t-elle à ces conditions si vous ne savez pas comment un chrétien prie, et si vous ne connaissez pas le Dieu qu'il s'agit de louer ?

» Le type de la musique d'église, c'est le plain-chant : je veux dire que la musique religieuse doit se conformer, autant que les conditions rhythmiques du système moderne le permettent, à la tonalité et au genre d'expression du plain-chant.

» Il est incontestable que le plain-chant est susceptible d'exprimer tous les sentiments de l'âme. Pour ceux qui en doutent, il suffit d'ouvrir les livres de nos lutrins. Qu'ils examinent sérieusement si la joie et le triomphe ne sont pas exprimés dans les chants de l'office de Pâques, une autre sorte de joie dans l'office de Noël, la tristesse dans l'office de la Semaine-Sainte, un autre genre de tristesse dans l'office des morts et beaucoup d'autres sentiments dans beaucoup d'autres endroits. Il est, en outre, incontestable que l'expression du plain-chant est toujours calme, respectueuse, maîtresse d'elle-même, qu'elle n'excite pas les sens et qu'elle favorise l'élévation de l'âme vers Dieu. C'est ce qui faisait dire au grand et savant pape Benoît XIV, dans sa constitution ANNUS QUI (1749) : « Le plain-chant est ce chant qui excite les âmes des fidèles à la dévotion et à la piété ; c'est celui qui, s'il est exécuté correctement et convenablement dans les églises de Dieu, plaît le plus aux hommes pieux, et qui est préféré à juste titre à la musique proprement dite. » CANTUS (PLANUS) *ille est qui fidelium animas ad devotionem et pietatem excitat* ; *denique ille est qui, si recte decenterque peragatur in Dei ecclesiis, a piis hominibus libentius auditur, et alteri qui cantus harmonicus seu musicus dicitur merito præfertur.*

» Il y a dans la nature même du plain-chant, dans sa tonalité, dans sa manière d'exprimer les mouvements de l'âme, quelque chose d'éminemment propre à rendre le sentiment religieux. Ceci n'est douteux que pour ceux qui ne connaissent pas le plain-chant, ou qui ne le connaissent que par l'exécution barbare trop commune aujourd'hui. Il n'est pas moins certain que par sa constitution, il ne peut se plier aux nuances nécessaires à l'expression des passions humaines. Il n'est donc pas déraisonnable de prétendre que la musique d'église doit prendre le plain-chant pour type, si elle veut avoir une expression religieuse vraie. Ne serait-ce pas à cela que la musique de Palestrina doit son caractère de grandeur et de piété ? N'y remarque-t-on pas le même genre d'expression, la même allure, la même tonalité, les mêmes mouvements de voix que dans le plain-chant ?

» L'étude, même superficielle, des différentes époques musicales montre que l'expression du sentiment religieux devient de plus en plus fausse, mondaine, selon qu'on s'éloigne du type du chant ecclésiastique.

» Plus on réfléchit, plus on est porté à admettre les conclusions savamment établies par notre honorable vice-président M. d'Ortigue : que notre système moderne de musique, avec sa MESURE géométrique et mécanique, avec ses ATTRACTIONS, avec ses RÉSOLUTIONS, avec

ses MODULATIONS ou TRANSITIONS, est par sa nature plus propre à exprimer les nuances des passions que le sentiment religieux, et qu'à l'église il est plus propre à enivrer les oreilles, selon l'expression du pape Jean XXII, qu'à porter à la prière. Si l'on me reproche d'être trop exclusif, je citerai l'autorité et les paroles de J.-J. Rousseau, lequel, certes, ne peut être suspect. Il s'exprime ainsi à l'article MOTET, de son DICTIONNAIRE DE MUSIQUE : « Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais aucun goût, pour préférer dans les églises la musique au plain-chant. »

» Du reste, vous savez que la musique n'est que tolérée par l'Eglise dans les offices divins, et qu'au concile de Trente il fut question de la proscrire tout à fait. Vous savez qu'à la même époque, un pape ne revint sur sa résolution de bannir la musique de l'église qu'après avoir entendu une étonnante production du génie de Palestrina.

» Je demande donc ce que demandait déjà le pieux et savant Drexélius, au commencement du XVIIe siècle, que l'on fasse revivre dans la musique sacrée au moins quelque chose de ce caractère religieux qu'elle avait autrefois. *Reviviscat, obsecro, saltem aliquid priscæ religiositatis in sacra musica.* (*Rhetor cœlest.*, lib. 1, cap. V). Je demande que nos évêques ne la laissent pas pénétrer dans le lieu saint, si elle ne s'est pas conformée aux prescriptions des conciles, des souverains pontifes, qui ont parfaitement défini le caractère qu'elle doit avoir et qui ont tous insisté particulièrement sur ce point, qu'elle ne doit rien refléter de profane.

» L'Église a toujours protesté contre toute musique peu en harmonie avec la sainteté de son culte, et j'espère que nos honorables collègues de la première section se feront un devoir de réunir et de mettre sous vos yeux tout ce que la législation ecclésiastique prescrit sur la matière. Nos artistes contemporains trouveraient là une veine d'idées qui les conduiraient aux pures inspirations de la foi, et qui ramèneraient l'art religieux aux vrais principes. Une fois dans cette voie, on cesserait de mériter le reproche du grand cardinal Bellarmin, « celui de faire entendre les chants de Babylone dans la maison de Dieu, en affublant les paroles sacrées d'accents profanes » : *Nonnulli sunt qui canticum Babyloniæ in domum Dei et sanctum Sion inducunt, illi videlicet qui verba sancta modulis profanis vestiunt* (In Psal. CXXXVI, V. 5). »

Nous ne ferons qu'un reproche à l'honorable auteur du mémoire qu'on vient de lire, c'est d'avoir confondu la musique avec le mauvais goût dans lequel quelques compositeurs sont tombés. Nous nous refusons à voir dans la tonalité moderne un obstacle à l'expression du sentiment religieux. Nous comptons trop de belles pages où la prière se revêt des formes les plus pures, les plus chastes et les plus sévères, pour admettre qu'un homme de génie ne puisse encore aujourd'hui établir entre la terre et le ciel une communication respectueuse. Jamais nous ne consentirons à voir dans les prédécesseurs de Monteverde le dernier mot de l'art religieux. Les musiciens du seizième siècle n'ont pas écrit au frontispice de leurs œuvres la formule naïve des anciens géographes : *Ibi deficit orbis.* « Ici finit le monde. » La science musicale avait encore plus d'une conquête à faire après eux. Nous dirons même que l'histoire de cet art ne commence guère qu'à partir de l'époque fameuse où Palestrina et tous les musiciens de l'école romaine se levèrent sur le monde et scellèrent de leurs innombrables chefs-d'œuvre la chute de la tonalité ancienne. Un art nouveau resplendit sur la terre ce jour-là ; et loin de fuir le temple chrétien, c'est aux pieds du sanctuaire qu'il porte les prémices de ses méditations. Il donne à la musique religieuse les gages les plus précieux. A ceux qui désespèrent du salut de l'art chrétien, il montre l'avenir, et dans cet avenir se dessine le groupe des rédempteurs. Nous les connaissons ; ils se sont appelés Sébastien Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Chérubini, et de plusieurs autres noms glorieux.

Et c'est après ces hommes célèbres qui ont fourni à l'Église tant d'œuvres immortelles que nous refuserions à l'art moderne les qualités que l'on accorde si volontiers aux modes grecs? En vérité, nous ne nous en sentons pas le courage. Nous sommes d'accord avec M. l'abbé de la Tour lorsqu'il donne au plain-chant la prééminence sur la musique en tant que chant officiel, réglementaire et traditionnel de l'Eglise. Nous avons dit dans plus d'une occasion l'énormité d'une mesure qui aurait pour objet de substituer l'une à l'autre. Mais à côté du chant liturgique nous croyons qu'il y a place pour une musique décente, inspirée, appropriée au saint lieu, et que cette musique, malgré sa *mesure géométrique*, ses *attractions*, ses *résolutions* et ses *modulations*, est

parfaitement propre à porter aux pieds de l'Éternel toutes les aspirations humaines. Seulement, aujourd'hui comme avant Palestrina, le triomphe de l'art religieux est subordonné au génie des compositeurs et au foyer de lumière que la foi et l'espérance allument dans les profondeurs de leur âme. Si pour eux Dieu est absent dans la nature; s'ils ne voient pas au-dessus de leurs têtes l'échelle mystérieuse qui conduit à la grande patrie, ne leur demandez pas une œuvre de caractère et d'inspiration. Il n'est de tonalité qui tienne. Ils ramperont, loin de l'idéal, dans le vulgaire amas des enseignements de l'école; ils feront de l'acrobatie musicale en se jouant de la fugue et du contre-point; ils seront des grammairiens, des rhéteurs, des hommes habiles et des chercheurs patients, mais ne comptez pas sur eux pour l'accomplissement d'une grande tâche. En dépit des tonalités, ils ramperont, vous dis-je, et ne sauraient prosterner la foule aux accents de cet art divin dont Haydn s'est servi pour élever les cœurs. *Sursum corda.* LOUIS ROGER.

(*La suite prochainement*).

CARDINAL BONA (1)

Psallentis Ecclesiæ tractatus, seu de divinâ psalmodiâ.

ALLELUIA. — Suite.

§ 4. D'après Sozomène, plusieurs ont prétendu que l'Eglise romaine ne chantait l'*Alleluia* que le jour de la Résurrection. C'est là une erreur qui nous vient de Vigilantius et que combattit vigoureusement saint Jérôme. — La même accusation fut portée contre les Latins par Michel, patriarche de Constantinople, dans son Epître à Jean, évêque de Trany. — Humbert, cardinal évêque de la Forêt-Blanche, lui répond disant : « Nous chantons l'*Alleluia* toute l'année, à l'exception cependant des neuf semaines pendant lesquelles nous avons appris de nos pères à réparer les infidélités et les fautes que nous avons commises en d'autres temps. Oui certes, car, de même qu'autrefois dans le désert, le peuple juif voulant venger sur lui-même son crime d'idolâtrie, et les Ninivites convertis à la parole de Jonas et désireux de faire pénitence, se dépouillèrent de leurs vêtements de joie, couvrirent leurs têtes de cendre et d'un cilice et crièrent vers le Seigneur, non point dans des chants étrangers, pleins d'une harmonie suave et de ravissantes mélodies, mais dans leur propre langue avec les larmes et les sanglots du repentir, ainsi nos vénérables ancêtres ont agi eux-mêmes en ces temps de pénitence. »

C'est pourquoi, laissant de côté, pendant les jours de carême, la beauté et la splendeur des paroles, ils nous ont laissé une langue appauvrie, humblement composée. Ils sont devenus pour le Christ semblables à des ignorants et n'ont voulu penser qu'à ce Christ crucifié. A ce sujet, *saint Augustin* nous dit que les coutumes des églises particulières étaient différentes les unes des autres. « — Veut-on savoir, dit le *saint docteur*, si » dans l'Eglise on ne chante l'*Alleluia* que » pendant cinquante jours, c'est-à-dire de » Pâques à l'Ascension ? Je répondrai que sur » ce point les coutumes varient; car ici on » le chante en d'autres temps d'une manière, » là d'une autre. Mais aux jours de la résur- » rection, on le chante partout. »

« En Afrique, dit *saint Isidore de Séville*, ce » n'est pas dans tous les temps de l'année, » mais seulement les dimanches et pendant » les cinquante jours qui suivent la Résurrec- » tion que l'on chante l'*Alleluia* comme pro- » phétie de la future résurrection et de la joie » qui nous attend dans les cieux. Cependant » chez nous, continue le même docteur, se- » lon l'ancienne tradition des Espagnes, on » chante l'*Alleluia* pendant l'année entière, » excepté les jours de jeûne et le carême, car » il est écrit : *Semper laus ejus in ore meo.* — » *Ma bouche ne cessera jamais de louer Dieu.* »

Quant à ce qu'écrit saint Grégoire le Grand, à savoir que le pape Damase apprit de saint Jérôme à chanter l'*Alleluia*, dans l'église de Rome, à l'instar de l'église de Jérusalem, il faut l'expliquer *cum grano salis*. En effet, ce ne fut pas à cette époque que l'Eglise romaine commença à chanter l'*Alleluia*, elle le chantait déjà au temps de Pâques. Mais ce fut alors qu'elle voulut le faire entendre même au dehors de ce temps.

Or, du vivant du pape Damase, cette parole était d'un usage si fréquent, qu'on la faisait entendre même dans les funérailles. « Tandis que s'accomplissaient les funérailles de Fabiola, écrit saint Jérôme, nous chantions les psaumes, et les lambris d'or du temple résonnaient du chant sublime de l'*Alleluia*. »

Si nous ouvrons le missel gothique, ou le missel mozarabe, selon la règle de saint Isi-

(1) Voir le numéro du 15 janvier.

dore, nous verrons que les *Espagnols* se servaient de l'*Alleluia* aux services pour les défunts. — La messe que nous appelons, nous, de *Requiem*, commence par ces paroles: *Tu es portio mea, Domine, alleluia! in terra viventium, alleluia! alleluia! Vous êtes mon héritage, Seigneur, alleluia! dans la terre des vivants, alleluia! alleluia!*

D'après Baronius, les actes de la vie de sainte Radegonde prouveraient que l'*Église gallicane* suivait le même usage.

Egalement *les Grecs* disent *Alleluia* dans l'office pour ceux qui dorment le sommeil de la mort. *Les Hébreux*, délivrés par la protection divine de la mort que leur réservait Ptolémée Philopator, roi d'Egypte, entonnèrent l'hymne d'action de grâce, et criant *Alleluia*, ils échappèrent au danger (Liv. III des Machabées. Les Latins n'ont pas ce livre dans le canon des livres saints). *Sidoine Appollinaire* nous dit qu'un jour des nautoniers chantèrent l'*Alleluia* en guise de chanson marine. Les marins courbés sur leurs barques, font retentir les rives des chants de l'*Alleluia*, c'est le cantique marin qu'ils entonnent en l'honneur du Christ:

Curvorum hinc chorus helciarorum
Concinantibus alleluia ripis
Ad Christum levat omnium
Celerissima

Saint Augustin exprime la même pensée, lorsqu'il dit: « Entonnons notre cantique de voyage à travers les flots de la mer du monde, l'*Alleluia*; bientôt joyeux, sains et saufs, nous entrerons dans le repos de notre bienheureuse patrie. »

Le poëte saint Paulin écrivait jadis:

Huic senior sociæ congaudet turba catervæ,
Alleluia novis balat ovile choris.

« Les vieillards sont heureux de voir de nouveaux chanteurs se joindre à eux et d'entendre au sein de la bergerie sainte les enfants chanter *alleluia.* »

En effet, une des premières paroles que l'on apprenait aux enfants à bégayer était le mot sacré *alleluia*. Les laboureurs, au milieu du travail des champs, dissipaient, en répétant *alleluia*, les fatigues de leur dur labeur.

Et c'est au son de ce mot qu'autrefois les moines se réunissaient pour les repas ou pour la prière, ainsi que nous le rapporte saint Jérôme.

Victor des Vignes rapporte qu'au temps de Pâques les ariens firent irruption dans l'église et poursuivirent les catholiques avec leurs flèches. Or, il arriva qu'un trait lancé atteignit à la bouche un lecteur, tandis qu'il chantait le motet alléluiatique. Le livre échappa de ses mains et lui-même tomba et mourut martyr. Nous lisons dans saint Augustin qu'il y avait des psaumes alléluiatiques. Dans Théodore de Baume, on a voulu trouver aussi la preuve de cantiques alléluiatiques; mais je ne sais sur quoi on s'appuierait; car dans le texte que l'on cite, j'ai vu seulement que certains chantaient aux suffrages de quelques défunts illustres, des prières de louanges en jambes et des cantiques, accompagnés par l'orgue et par les instruments, et déclamaient pour épitaphe une épithalame, à moins de dire que les mots grecs μουσιχα και οργανικα μινυρισματα (grec pur) mousika kai organika minurismata (grec traduit en lettres latines) veulent dire cantiques alléluiatiques. Ceci était bon à noter.

Saint Germain, évêque de Paris, éteignit un violent incendie en chantant l'*alleluia*; c'est Fortunat, évêque de Poitiers qui nous rapporte ce fait. Les actes écrits par un prêtre nommé Constantin, disent que les ennemis de la patrie furent vaincus par un autre Germain, évêque d'Auxerre, tandis que son clergé chantait *alleluia*. Ecoutons Bandomina, religieux qui nous a laissé la vie de la reine sainte Radegonde: «elle répétait si souvent, nous dit le biographe, les louanges de Dieu, au fond de son cœur et dans ses paroles, que voyant passer une religieuse, au lieu de l'appeler par son nom propre, elle l'appelait en lui disant: *alleluia.*

Un jour, rapporte Sozomène, dans le temple de Sérapis, on entendit une voix chanter *alleluia!* prodige merveilleux qui annonçait que le temple serait détruit et serait occupé par les chrétiens; et c'est ce qui arriva en effet. Car un grand ennemi de Dieu, Eunapius de Sardes, plein de l'esprit de Satan, décrit sa ruine et en des termes ampoulés nous enseigne que les prêtres des idoles furent remplacés par des moines chrétiens: « Oui, dit-il, le culte de la divinité et le temple de Sérapis ont été renversés et ruinés de fond en comble, et le malheureux sort qu'eurent à subir, d'après les poëtes, les géants vaincus, fut nonseulement réservé à la religion, mais à toutes les choses divines et humaines; et ceux qui n'avaient jamais entendu parler de guerre, détruisirent le temple de Sérapis jusque dans ses fondements et s'approprièrent les richesses qu'il possédait. Dans ces lieux sacrés

entrèrent et demeurèrent des moines, hommes de figure, mais pourceaux de mœurs, qui se livraient en plein soleil à d'abominables crimes dont rougissait la sainteté du lieu. » C'est ainsi que s'exprime ce blasphémateur auquel s'associe dans des vers élégiaques Rutilius, lorsque dans son *Itinerarium* il vomit la même fureur contre les moines de l'île de Lérins.

J'ai reproduit ces hideuses inventions pour que les lecteurs n'ignorent pas quel esprit pousse les hérétiques, lesquels ont coutume de répéter avec une indicible joie les faits rapportés par ces deux idolâtres contre les moines, et de les graver en lettres d'or dans leurs commentaires.

Traduction de l'Abbé BÉZOLLES.

(*La suite prochainement.*)

BIOGRAPHIE.

A. E. CHORON (1).

CHORON (Alexandre-Etienne) naquit à Caen, le 21 octobre 1772. Il était fils d'un directeur de fermes, et fut mis au collége de Juilly, d'où il sortit à l'âge de quinze ans, après y avoir fait de brillantes études. Son goût l'entraînait déjà vers la musique, qu'il apprit sans maître; il acquit ensuite quelques notions théoriques de cet art en lisant les ouvrages de Rameau, de d'Alembert, de J. J. Rousseau et de l'abbé Roussier. Ce genre de lecture le conduisit à l'étude des mathématiques, et ses progrès furent tellement rapides que le célèbre Monge l'adopta pour son élève et lui confia, en 1795, les fonctions de répétiteur de géométrie descriptive à l'Ecole normale. Peu de temps après, il fut nommé chef de brigade à l'Ecole polytechnique, qu'il quitta pour se livrer en toute liberté à la culture des sciences et des arts, aussi peu soucieux de fortune que de titres et d'honneurs. En avançant dans les mathématiques, Choron avait compris qu'il existe entre elles et la musique beaucoup moins de rapports qu'on ne le suppose généralement, et qu'il avait trop négligé la partie pratique de cet art. D'après les conseils de Grétry, il prit des leçons d'harmonie de l'abbé Roze, et travailla ensuite avec Bonesi, qui lui enseigna les meilleurs traités italiens. Le désir de comparer les diverses écoles et d'en apprécier les différents systèmes lui fit apprendre la langue allemande, et en peu d'années il acquit plus de connaissances théoriques et pratiques qu'aucun musicien français n'en eût encore possédé.

Au milieu de ses travaux, et comme par distraction, Choron, frappé de la nécessité de perfectionner l'enseignement dans les écoles primaires, avait composé une méthode pour apprendre à lire et à écrire. Cet ouvrage est le premier qui le fit connaître du public; il parut en 1806, et a servi depuis lors de base au système d'enseignement mutuel. Quatre ans plus tard, Choron publia, en collaboration avec Fiocchi, ses *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*. Dominé par l'idée de populariser en France le goût de la bonne musique, il s'associa à une maison de commerce dans laquelle il engagea tout son patrimoine, et publia à grands frais une foule d'anciens ouvrages classiques des meilleurs maîtres. Il s'occupait en même temps d'une volumineuse compilation qui parut en 1808 sous le titre de *Principes de composition des écoles d'Italie*, véritable répertoire et résumé général des plus beaux modèles antérieurs au dix-neuvième siècle. Toujours préoccupé de plusieurs ouvrages à la fois, il ne s'apercevait pas que les énormes dépenses qu'exigeaient ces publications compromettaient sa fortune; il ne pensait qu'à recueillir les matériaux d'un *Dictionnaire historique des musiciens*, dont il avait conçu le plan d'après le livre du même genre écrit en Allemagne par Gerber. Sa santé s'étant dérangée, il proposa à Fayolle, son ancien camarade à l'Ecole polytechnique, de travailler ensemble à ce dernier ouvrage, qui parut dans les années 1810 et 1811. Fayolle fit en quelque sorte tout le travail, à l'exception de quelques articles et du précis historique qui sert d'introduction. Ce fut vers la même époque que Choron, qui était correspondant de la classe des Beaux-Arts de l'institut, rédigea entre autres rapports remarquables, celui sur les *Principes de versification* de Scoppa, dans lequel il examinait particulièrement ce qui touche au rhythme musical. Ses idées sur l'enseignement public de la musique fixèrent l'attention du gouvernement; le ministre des cultes le chargea d'un plan de réorganisation des maîtrises et des chœurs des cathédrales, ainsi que de la direction de la musique dans les fêtes et cérémonies religieuses; malheureusement pour Choron, quelques écrits relatifs à l'objet de ses nou-

(1) Cette notice est empruntée à la *Nouvelle biographie générale* de M. Firmin Didot.

velles fonctions et dans lesquels il attaquait le Conservatoire, dont la direction n'était pas conforme à ses vues, lui attirèrent d'implacables inimitiés, qui l'ont poursuivi jusqu'à la fin de sa carrière.

Au mois de novembre 1815, il fut chargé, avec le titre de régisseur général, de la direction de l'Opéra; mais il avait à lutter contre trop d'adversaires pour pouvoir conserver longtemps sa place, et, malgré ses louables efforts pour réaliser les améliorations qu'il voulait apporter dans l'administration confiée à ses soins, il reçut sa démission au commencement de 1817.

Choron ne perdit pas son temps à se plaindre de l'ingratitude dont on payait ses services. Il avait conçu le projet d'un mode d'enseignement musical par une méthode simultanée qu'il appelait *concertante;* il parla de son projet à M. de Pradel, alors intendant général du ministère de la maison du roi, et obtint une légère subvention pour l'école qu'il voulait fonder. Il fallait toute son activité et tout son dévouement pour tirer parti d'aussi faibles ressources. Les voix étaient rares, les organisations musicales l'étaient plus encore; Choron sut triompher de toutes les difficultés. Bientôt il réunit un certain nombre d'enfants, noyau de son école, qui s'accrut peu à peu sous l'influence de son chaleureux enseignement. Encouragé par ces premiers essais, il parcourut rapidement les provinces du nord et du midi de la France, ramena à Paris les plus belles voix de basse et de ténor qu'il put rencontrer et augmenta encore le nombre de ses élèves en prenant des externes dans les écoles de charité. D'abord inaperçue, l'école que Choron avait instituée, rue de Vaugirard, sous la dénomination d'*École royale et spéciale de chant* ne tarda pas à attirer l'attention publique. En 1824, elle fut transformée en *Institution royale de musique classique et religieuse,* et une augmentation de subvention permit de rendre plus fréquents des concerts, qui, sous le titre modeste d'*exercices,* excitaient l'admiration des artistes et de la haute société de Paris. Là, en effet, on entendit exécuter, pour la première fois en France, par des masses considérables de voix, et avec cet amour de l'art et ce profond sentiment du beau que Choron savait inspirer à ses élèves, les sublimes compositions de Bach, de Haendel, de Palestrina et d'autres grands maîtres de l'Allemagne et de l'Italie.

Les événements de 1830 furent désastreux pour cet établissement; on réduisit son budget des trois quarts: autant valait le supprimer entièrement. Le coup qui frappa Choron dans l'existence de son école fut celui de sa mort. Il tenta de nouveaux efforts pour répandre le goût de la musique dans les masses, en se rattachant surtout au culte catholique, et parcourut dans ce but les départements; peu de mois se passaient sans qu'il fît paraître quelque œuvre destinée, soit à l'enseignement, soit au service des églises; mais bientôt, exténué de fatigue, il expira, le 29 juin 1834, avec le regret de n'avoir pu réaliser ses projets, faute d'avoir trouvé dans le pouvoir la protection qui lui était due, mais aussi avec la conscience des services qu'il avait rendus à l'art auquel il avait consacré sa vie entière et sacrifié toute sa fortune. A la nouvelle de sa mort, tous les journaux déplorèrent la perte d'un homme aussi distingué, et des milliers de personnes vinrent se presser dans l'église des Invalides pour assister à ses obsèques. Là, plus de cent élèves rangés autour du cercueil de leur maître, firent entendre ces chants sublimes qu'il leur avait appris: un *Introït* de Jomelli, le *Dies iræ* de Mozart, un chant de Palestrina, et le *De profundis* en faux-bourdon.

C'est principalement dans le professorat que Choron a prouvé son mérite comme artiste et comme théoricien, ce qui veut dire aussi comme savant et comme littérateur. Au nombre des élèves sortis de son école et qui se sont distingués dans les diverses branches de l'art musical, on cite: Hippolyte Monpou, Léon Bizot, MM. G. Duprez, Dietsch, Nicou-Choron, Scudo, Wartel, Boulanger-Kuntze, M[me] Stoltz, M[lle] Massy (M[me] Hébert) et plusieurs autres.

Voici la liste des principales productions et publications de Choron: *Collection de romances et autres poésies mises en musique,* Paris, Leduc, 1806: on trouve parmi ces morceaux de musique *La sentinelle,* dont le succès a été populaire; — *Bulletin musical d'Auguste Leduc et compagnie,* Paris, 1807 et 1808; — *Notices françaises et italiennes sur Léo, Jomelli, Pierluigi di Palestrina et Josquin Després* mises en tête de chaque livraison de la *Collection générale des ouvrages classiques de musique,* Paris, Leduc; — *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie,* par Choron et Fiocchi, Paris, Imbault, 1804; — *Principes de composition des écoles d'Italie,* Paris

Leduc, 1808 ; — *Dictionnaire historique des musiciens*, par Choron et Fayolle, Paris, 1810-1811, 2 vol in-8°. — *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'Eglise de Rome dans toutes les églises de l'empire français*, Paris, 1811 in-8°. — *Méthode élémentaire de musique et de plain-chant* 1811, in-8° ; — *Rapport sur l'ouvrage de Scoppa* intitulé : *Des vrais principes de versification*, 1182, 1 vol. in-4°.— *Rapport sur le manuscrit qui contient la collection des traités de musique de J. Le Teinturier*, Paris, 1813; — *Traité général des voix et des instruments d'orchestre, par Francœur*, nouvelle édition revue et augmentée des instruments modernes, par Choron, Paris, 1813 — *Bibliothèque encyclopédique de musique*, Paris, 1814 ; le prospectus seul a paru; — *Méthode élémentaire de composition, par Albrechtsberger*, traduit de l'allemand, par Choron, Paris, 1814; — *Méthode d'accompagnement selon les principes des écoles d'Allemagne, par Albrechtsberger*, traduit de l'allemand, Paris, 1815; cet ouvrage et le précédent ont été réunis avec quelques additions, sous le titre de : *Méthode d'harmonie et de composition*, Paris, 1830 ; — *Le musicien pratique ou leçons graduées qui conduisent les élèves dans l'étude de l'harmonie, de l'accompagnement et de l'art du contre-point, par Azopardi*, etc., traduit de l'italien, par Framery : nouvelle édition, revue et corrigée par Choron, Paris, 1816; — *Livre choral de Paris, contenant le chant du diocèse de Paris écrit en contre-point* à 4 parties, 1817 : une seule livraison de cet ouvrage a paru ; elle contient la messe des annuels et des grands solennels; — *Méthode concertante de musique à plusieurs parties*, Paris, 1817 ; — *Méthode de plain-chant* 1818; — *Exposition de la méthode concertante de la musique*, Paris, 1818; — *Salut du Saint-Sacrement, contenant les strophes et antiennes en l'honneur du Saint-Sacrement et de la sainte Vierge*, mises en musique à trois voix égales par Choron, Paris, 1818; — *Méthode concertante de plain-chant et de contre-point ecclésiastique*, Paris, 1819 ; — *Solfége harmonique, offrant une série méthodique d'exercices d'harmonie à 4 voix;* le prospectus seul de cet ouvrage a paru ; — *Instruction abrégée sur l'organisation de la conduite d'une école de musique, solfége et chant*, Paris, 1819 ; — *Exposition élémentaire des principes de la musique, servant de complément à la méthode concertante*, Paris, 1819 ; le prospectus seul a paru ; — *Solféges élémentaires*, Paris, 1820 ; — *Méthode concertante élémentaire de musique à 3 parties*, Paris ; 1820 ; — *Méthode de chant à l'usage des élèves de l'école royale de chant*, Paris, 1821 ; il n'a paru que le premier cahier de cet ouvrage ; — *Chants chorals à 4 parties, en usage dans les églises d'Allemagne*, Paris, 1822 ; — *Liber choralis tribus vocibus, ad usum collegii sancti Ludovici*, Paris, 1824. Parmi les ouvrages que Choron n'a pas eu le temps de terminer, il faut ranger encore la traduction du *Traité de composition moderne* de Preindl ; *l'Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*, et le *Manuel encyclopédique de musique*, qui a été achevé par Ad. de la Fage et publié par l'éditeur Roret.

DIEUDONNÉ DENNE-BARON.

DU CHANT CATHOLIQUE
ET DE SA CONSERVATION.

—

Deux questions se présentent de prime abord :

1° Quelle est l'histoire du chant d'église ?

2° Comment peut-on et comment doit-on entretenir le chant du peuple dans l'église et quelle serait le résultat de l'introduction d'un livre officiel de cantiques en langue vulgaire pour le diocèse?

I. Histoire du chant d'église.

Le chant, dit Lüft, dans sa *Liturgique*, p. 193, est non-seulement l'expression sublime de la vie de l'âme, mais il est le sentiment corporisé; comme un mot nous conduit à la conception d'un objet, tel le chant nous conduit à la jouissance profonde de notre vie intérieure si agitée et donne à notre sentiment même une force plus expansive. Le chant ainsi compris serait le langage accompli du sentiment; un langage qui, par une force mystérieuse, change le sentiment en un mouvement joyeux ou en un mouvement triste, un langage capable de rapprocher l'âme des régions célestes et qui par cela même possède une puissance qui subjugue l'homme grossier, le domine, l'ennoblit jusqu'à enthousiasmer les masses.

La prière étant la plus haute expression de l'élévation de l'âme vers Dieu, trouve donc dans le chant sa plus haute définition terrestre, comme elle trouve dans le chant des anges sa transfiguration céleste.

Voilà pourquoi le chant a une si profonde

signification dans notre culte et dans notre vie catholique. Les chants des chanteurs inspirés de l'Ancien Testament et ceux des âmes pieuses et saintes de notre Eglise peuvent être regardés comme des sons célestes descendus sur la terre. Moïse, dans un chant sublime, loue Dieu d'avoir délivré Israël de la captivité, de lui avoir fait traverser la mer Rouge à pied sec, et d'avoir plongé dans les flots les hommes et les chevaux des Egyptiens.

Ce jeune pâtre, qui deviendra un grand roi, chante d'une manière naïve, et David sur le trône chante le Seigneur. Son esprit prophétique lui fait entrevoir dans ses psaumes le pontificat immortel de Jésus-Christ; il chante en plaintes amères le Sauveur crucifié; et en accents douloureux il regrette dans ses psaumes de la pénitence son double crime.

Jérémie pleure sur les ruines de Jérusalem la destruction de la cité sainte.

Dans le fourneau ardent, les trois adolescents chantent les louanges de Dieu et semblent convier tout l'univers à se joindre à eux. Dans une sainte extase, Zacharie fait la prophétie suivante à son fils : « Et toi, enfant, on te nommera prophète du Très-Haut, car tu précèdes le Seigneur afin de préparer son chemin.» (Liv. I, 76.) La sainte Vierge ne peut cacher la joie céleste qui l'inonde lors de l'Annonciation; elle chante : *Magnificat anima mea Dominum.*

Mais lorsque le grand mystère de l'Incarnation s'accomplissait à Bethléem, le chœur des anges chantait : *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus*, et ce chant, entonné sur le berceau du divin Sauveur, fut accompagné par le : *Nunc dimittis servum tuum*, chant de mort du grand vieillard Siméon.

Le Christ lui-même, le sauveur du monde, célèbre pendant la cène son sacrifice non sanglant, et commence le sacrifice sanglant de la croix au milieu du chant des psaumes.

Les saints apôtres, fidèles à leur divin maître et seigneur, célèbrent les saints mystères avec des chants de louange. Voilà pourquoi saint Paul dit aux Ephésiens : « Parlez ensemble en psaumes et chants de louanges et chants sacrés, chantez et louez le Seigneur dans vos cœurs (Ephes., V, 19).

Dans les premières réunions des chrétiens, les fidèles obéissaient aux paroles de l'Apôtre.

Pline, le gentil, gouverneur de la Bithynie, écrit à l'empereur Trajan que les chrétiens chantent des chants de louange à deux chœurs alternants.

Quelles magnifiques hymnes ont dû retentir dans ces catacombes si terrifiantes et si vénérables! des hymnes qui encourageaient des communautés tout entières de chrétiens à courir au martyre! Eh bien, ces hymnes qui enflammaient les héros de la foi et qui les portaient à témoigner de leur sang, doivent encore illustrer leurs tombeaux. Ainsi faisaient les fidèles qui, d'après les actes des martyrs, chantaient pendant plusieurs nuits sur le tombeau de saint Ignace des hymnes à la louange de Dieu et de son saint.

Déjà dans les temps apostoliques, nous entendons la doxologie, les *Gloria*, les *Præfations* avec le *Trois fois Saint* et le chant d'actions de grâce *Te Deum laudamus*.

Quand avec Constantin le Grand l'Eglise se trouva libre et affranchie de la persécution et que la liturgie put se développer avec magnificence, l'Orient et l'Occident rivalisaient dans la création des chants en l'honneur de Dieu.

Les Syriens attribuent, d'après Assemann, à saint Ephraïm plus de 12,000 poésies de chant; saint Grégoire de Nazianze et saint Chrysostome fournissaient également un grand trésor de poésies religieuses.

Au IVe siècle (368), saint Hilaire de Poitiers répandit le chant des hymnes dans la Gaule. A Rome, c'était le pape Damase encourageant le chant d'église, il composait lui-même des chants : il dédia une hymne à saint André, une autre, dans laquelle il employait pour la première fois la rime, à sainte Agathe; mais avant lui le pape Sylvestre Ier (334) avait créé une école de chant pour former des chœurs.

A Milan, saint Ambroise ravit d'extase saint Augustin par des chants magnifiques (Voy. *Conf. de S. August.*, IX, 4). C'est à ce grand docteur de l'Eglise, à saint Ambroise, que l'on attribue la plupart des hymnes de l'office, et ces chants, conduits par Dieu, trouvaient bientôt en Allemagne et en France des milliers de fidèles.

Mais déjà en ce moment même, les docteurs de l'Eglise se voyaient obligés d'intervenir contre des abus en matière de chant comme avait fait précédemment saint Athanase d'Alexandrie.

Saint Grégoire le Grand imprima au chant d'église un nouvel essor et lui donna une élévation particulière, élévation telle qu'il ne peut plus se mouvoir selon les lois du rhythme et du mètre. Il prend alors une marche lente et majestueuse, développant une force de son

prodigieuse et une richesse mélodique telle que *Scatz* dit de lui : « Je dois l'avouer, » quelques vieilles mélodies me paraissent » plutôt la création de séraphins célestes que » l'œuvre des hommes. » Un tel aveu peut s'appliquer avant tout à ce chant d'église. Les intonations des versets et oraisons, les préfaces et le *Pater*, les chants alternés des *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, les psalmodies des introïts, ceux des graduels et séquences, de l'offertoire et de la communion ne sont-ils pas des créations musicales d'un grand sentiment? Aucune imitation n'a pu les égaler jusqu'alors, et loin d'être peu populaires à cause de leur solennité, voilà ce qu'en dit justement Forkel, t. II, p. 166 : « Le chant grégorien a déjà duré douze siècles et durera probablement aussi longtemps que dureront parmi les hommes les exercices de religion et les chants religieux populaires. »

Déjà cette longue durée est une marque infaillible du degré de perfection que doivent porter en eux ces chants pour avoir acquis cette popularité. Ce qui se conserve en passant par tant de siècles doit avoir en lui-même une valeur indestructible et doit, comme la nature même, pouvoir opposer une résistance à toutes les tentatives soi-disant rénovatrices des hommes.

Quand on songe que le chant d'église est resté tel quel pendant tant de siècles, dans lesquels l'art musical (et il faut y comprendre le chant d'église) a subi des changements et des améliorations si nombreuses, on reste confondu. La raison de cet état de choses n'est pas facile à démontrer et nous nous abstenons prudemment à cet égard.

Quand on a eu le bonheur d'entendre à Rome le *Miserere* d'Allégri, une messe à la chapelle Sixtine ou seulement à la Chapelle de tous les saints à Munich, on arrive vite à être convaincu que les compositions musicales modernes à orchestre, fussent-elles exécutées par les meilleurs artistes du monde, sont, comparées au vrai chant d'Eglise, dans une proportion comme le jour à la nuit, la lumière à l'ombre.

Voilà pourquoi notre siècle doit avoir pour mission de rendre au chant grégorien sa valeur et sa suprématie, de restituer ce chant, qui comme *chant du peuple* a été, en partie du moins, exclu de l'Eglise. Mais on dit : Le peuple ne comprend pas le texte latin. Le service divin des catholiques est déjà en lui-même un langage sans paroles, qui doit être compréhensible à tout fidèle, un langage qui touche la fibre la plus profonde de l'âme humaine. Quelle sagesse de la part de l'Eglise d'avoir choisi une langue qui a été comprise par la plupart des peuples, une langue achevée et qui n'est pas exposée aux changements, et par laquelle elle pouvait si facilement répandre l'enseignement catholique, le garder dans toute sa pureté, comme aussi maintenir la liturgie dans son unité. La langue latine est la seconde langue mère de tout catholique, au moyen de laquelle il peut, partout où il va, célébrer avec le prêtre le divin mystère.

Saint Grégoire le Grand, par la fondation d'une école de chant à Rome, dans laquelle on enseignait la musique aux sous-diacres, lecteurs et clercs, à des enfants, pour la plupart orphelins, saint Grégoire a essentiellement contribué à répandre et à perfectionner les livres de chant d'église. De Rome, le chant grégorien se répandit, par Augustin, en Angleterre, par Boniface le Grand en Allemagne, et Romanus fonda, au même temps, une école de chant à Saint-Gall. Les rudes gosiers des Allemands semblaient fort rebelles à l'exécution de ce chant, mais la première tentative fut suivie d'un si brillant succès, que le moine Ekkehard écrit : « Lorsque Konrad le I[er] et » toute sa cour assistait, à Mayence, à l'office » de Pâques, chanté par un religieux de Saint- » Gall, assisté de deux évêques, ses anciens » élèves, le roi, la reine et la sœur de la » reine furent tellement ravis, qu'ils le com- » blaient de prévenances. Leurs bijoux et » leurs bagues s'en allèrent aux doigts du » chanteur. » (Ildefonse d'Arx, *Histoire du canton de Saint-Gall*, tome I, page 184.) Mais pendant que les premiers moines de Saint-Gall, tels que Notker le Bègue et les Ekkekards imitaient dans leurs séquences les chants grégoriens, et pendant que plus tard les artistes italiens, comme Palestrina, Baini, Allegri et d'autres les développaient en chœurs pour 4, 6 ou 8 voix, le *cantique en langue vulgaire* trouva aussi sa place. »

Déjà Rappert, un moine de Saint-Gall, avait composé un cantique sur saint Gall, qui fut traduit en latin par Ekkard IV[e], pour que sa belle mélodie ne se perdît jamais. Un autre cantique connu de ce temps est sur saint Pierre.

A côté de ces cantiques originaux et les traductions des hymnes latines, l'acclamation catholique du *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, transplanté par des prêtres d'Orient en Occident, était si familière au peuple, qu'elle ser-

vait de refrain presque à tous les chants, même pour les chants de batailles, usage qui s'est conservé pour beaucoup de vieux chants jusqu'à nos jours.

Père, sur le trône du ciel,	*Kyrie eleison.*
Jésus-Christ, fils de Dieu,	*Kyrie eleison.*
Et toi Esprit de sainteté,	*Kyrie eleison.*
Toute sainte Trinité,	*Kyrie eleison.*

L'*Alleluia* aussi servit aux prêtres et aux fidèles à exprimer, à Noël et à Pâques, l'allégresse de ces fêtes.

Charlemagne s'est acquis bien des mérites au sujet du chant d'église. Il créa non-seulement le droit de la nation allemande au trône impérial romain, mais il répandit la foi, il interdit absolument le chant ambroisien, totalement dénaturé en Allemagne, et fonda des écoles pour s'exercer dans le chant grégorien. Ses fils, toujours désunis, n'étaient pas malheureusement à la hauteur de la mission commencée par le grand roi. Des guerres civiles s'allumaient pour la première fois dans les états chrétiens de l'Allemagne; à leur suite, vinrent des troubles qui amenèrent la destruction à jamais déplorable des plus merveilleuses collections de chants d'église.

Cependant les temps de *Hohenstaufen* aux xe-xiie siècles, les temps de *Minnesanger* et la croyance générale que l'an 1000 verrait la fin du monde, les croisades, etc., firent refleurir les cantiques dans les églises de l'Allemagne. Nous avons de ce temps un cantique de Pâques :

Le Christ est ressuscité.

Et le cantique de la Pentecôte :

Nous prions maintenant le Saint-Esprit.

Mais avant tout on cite le cantique suivant:

Le Christ nous fasse grâce.
Kyrie eleison.
Tous les Saints, venez-nous en aide.

Il paraîtrait que ce cantique a été si populaire dans la bouche de ce peuple, que du temps où saint Bernard de Clairvaux prêchait la croisade dans les contrées du Rhin, à chaque miracle que Dieu accomplissait par son saint, le peuple chantait en masse, ce qui donna occasion au moine Gottfried, le compagnon de saint Bernard, de se plaindre de n'avoir pu entendre chanter ce cantique par les peuples romans. De pareils cantiques furent aussi employés comme chants de bataille.

En 1167, à la bataille de Tusculum, l'archevêque chrétien arracha la bannière au porte-drapeau, et entonna à haute voix le cantique que les Allemands avaient l'habitude de chanter pendant la guerre.

Aussitôt ce cantique achevé, ils se jetèrent si furieusement sur leurs ennemis, que 200 Allemands vainquirent 20,000 Romains.

Les suites des croisades, la peste noire, les tremblements de terre, etc., au xiiie siècle, augmentaient considérablement l'exaltation religieuse du peuple. Beaucoup de personnes se flagellaient dans les rues et sur les places publiques pour faire pénitence de leurs péchés. Ce sont ces *flagellants* qui mirent en circulation une foule de jolis cantiques.

Un cantique de procession commence ainsi :

Nous allons, au nom de Dieu,

(Cantiques de Saint-Gall, page 107, n° 63.)

Lorsque les terribles épreuves de ce siècle furent passées, l'esprit tranquillisé des peuples s'essayait à des jeux religieux ; Roswitha et autres jongleries de ce genre, les mystères et les parades y trouvèrent leur origine. Le mélange du texte latin avec le texte allemand, chose qui n'était pas du tout en rapport avec la sévérité de l'Église, furent enfin formellement interdites par un canon du concile de Bâle en 1435. Un nouveau genre de chant d'église fut créé par Notker le Bègue, de Saint-Gall, en 912. La syllabe finale du chant entre l'épître et l'évangile fut autrefois prolongée par une mélodie plus longue, ce qui fit appeler ces sortes de chant *Tractus*, de *trahere*, tirer en longueur. Notker mit sous cette longue suite de notes un texte particulier, et l'appelait : *Séquence*, de *Sequi*, ce qui suit le chant précédent ou ce qui lui est ajouté.

Les séquences furent même adoptées dans la liturgie de la messe, comme : *Victimæ paschali laudes* à Pâques, *Veni sancte Spiritus* à la Pentecôte, *Lauda Sion* à la Fête-Dieu, *Stabat mater* à la fête des Douleurs de Marie, *Dies iræ* aux messes des morts.

Traduction de G. SCHMITT.
(*Schweitzer-Blaetter.*)

(*La suite prochainement.*)

CORRESPONDANCE.

A MONSIEUR L'ABBÉ GOORMACHTISH,
Régent de l'École moyenne à Courtray.

J'avais promis que je n'écrirais plus un mot sur la question de la notation du plain-chant, soulevée par M. Poncet, chanoine d'Annecy. Il me semblait que les lecteurs étaient édi-

fiés et que le doute n'était plus possible sur nos idées et sur nos opinions, ou pour mieux dire sur notre système. Il vous a paru bon, Monsieur l'abbé, de reprendre les débats. Je crois que vous avez bien fait. Notre cause y gagnera sans doute, parce que ma toute petite réponse va éclairer, je l'espère, ceux qui peuvent conserver encore quelques doutes et quelques hésitations.

« Vous ne pouvez, Monsieur l'abbé, don-» ner gain de cause ni à l'un ni à l'autre jou-» teur. » Donc nous avons tort : nous nous trompons du moins, M. l'abbé Poncet et moi. Cependant, quels sont les systèmes des deux champions?

I. *Système de M. l'abbé Poncet.*

Clef de sol unique.

Portée à cinq lignes.

Pas de transposition, c'est-à-dire point d'armures, de dièses et de bémols.

Notation moderne, à notes égales, sans rhythme.

II. *Système de M. l'abbé Bézolles.* (Il y a plusieurs membres au sein du comité qui pensent de la sorte. Mais le comité de la *Revue de Musique sacrée* ne juge pas à propos de se dire le promoteur et le vulgarisateur de ce système. Pour mon compte, je serais fier d'en avoir eu et l'idée et l'initiative.)

Clef de sol unique.

Portée à cinq lignes.

Pas de transposition, c'est-à-dire point d'armures, de dièses et de bémols.

Notation grégorienne et notes inégales, c'est-à-dire rhythmées, à l'instar de l'édition de Reims et Cambrai et Digne (édition actuelle).

Donc, quelle différence y a-t-il entre M. l'abbé Poncet et M. l'abbé Bézolles? C'est que le premier admet la notation moderne musicale, avec ses blanches, ses noires, ses croches, etc., tandis que le second rejette cette notation moderne, transportée dans le plain-chant, et conserve la notation grégorienne, admise par l'Eglise depuis plus de trois cents ans. Car la science du plain-chant, sa vulgarisation ne peuvent rien gagner à un tel changement ; tandis que le respect des choses antiques, l'archéologie, la tradition des écoles et des maîtrises, la très-grande majorité des livres de chant ecclésiastique trouvent leur compte dans la conservation de la notation grégorienne.

Du reste, je ne puis mieux faire, Monsieur l'abbé, que de renvoyer nos lecteurs aux numéros précédents de la *Revue*. Les articles admirables de M. Louis Roger prouvent fort bien comment et combien nous avons à gagner avec un autre système de notation que j'appellerais mixte; car il participe en quelque manière de la notation moderne et de la notation grégorienne.

Or, vous dites d'un air fort étonné et dans une figure de rhétorique que tout le monde connaît : « Et l'on prétend viser à la facilité, » aplanir toutes les difficultés, rendre le chant » accessible aux moins avancés, en réduisant » à une clef, tout en l'armant bel et bien, les » mélodies de tous les modes. »

Et certainement, Monsieur l'abbé, le doute est-il possible? Vous ne voyez pas dans notre système de notation un véritable progrès, c'est-à-dire simplification, lucidité, rapidité et solidité de science, etc.? Une clef au lieu de cinq! Cela n'est rien pour aplanir les difficultés et pour rendre le chant accessible? Que vous faut-il donc?

Puis vous nous accusez de vouloir réduire « les mélodies de tous les modes *à une seule* » *clef, tout en l'armant bel et bien.* »

Prenez garde, Monsieur l'abbé, de vous méprendre. L'homme intelligent ne voit pas souvent dans les choses ce qu'elles renferment. Mais vous, vous voyez ici ce qui ne s'y trouve en aucune façon. Qui vous a révélé, en effet, que je voulais tout réduire à une seule dominante dans la notation des livres de plain-chant, et par là armer la clef de sol de dièses et de bémols plus ou moins nombreux, selon les besoins de la transformation?

Où avez-vous vu cela? dans la polémique entre M. l'abbé Poncet et votre serviteur? Mais nous n'avons rien dit de semblable. Je ne suis ni le disciple ni le partisan avoué ou secret du système Kœnig. Là est l'imbroglio, la nuit, l'erreur, et non pas dans nos livres de chant à clef unique et avec la portée à cinq lignes.

Vous avez vu ce que nous voulions. Voici maintenant ce que nous rejetons, ou ce dont nous pouvons nous passer :

Dans la notation actuelle du plain-chant, on est forcé d'admettre, même avec les changements de clef, les lignes supplémentaires : ainsi, dans les 1er ou 3e modes, lorsque la mélodie va jusqu'au *mi* aigu ; ou dans le 2e mixte, comme on peut s'en convaincre par le *Salve Regina* noté avec la clef d'UT première ligne, et dans le *Dies iræ* noté en clef de FA ; puis dans les mélodies du 7e mode, par exemple, celle du *Lauda Sion salvatorem*, soit dans le grave,

soit dans l'aigu. Vous dites, Monsieur l'abbé, que nous serons obligés d'admettre les lignes supplémentaires avec la clef de sol, avec une portée à cinq lignes! non assurément. Et cette seule clef, avec la portée moderne, est beaucoup plus riche, plus utile, plus commode pour la notation du plain-chant, que vos quatre lignes, avec vos cinq clefs! Ce ne sera que dans les mélodies du 2e mode que nous aurons recours accidentellement à quelques portions de lignes supplémentaires, mais tous les autres modes s'écriront dans l'intérieur de la portée.

Nous rejetons toute transposition, au moins celle qui demanderait l'emploi de dièses ou de bémols.

Nous gardons la vieille notation, dégagée sans doute de certaines imperfections, telle que nous la présentent, par exemple, les livres de Reims et Cambrai et de Digne.

Inutile de dire que nous repoussons de toutes nos forces la notation à notes égales. Ceci évidemment est hors de cause maintenant. Si vous ne me donnez pas raison, certes vous ne vous rangez pas davantage du côté de M. l'abbé Poncet. Mais alors pour qui êtes-vous? Sous prétexte de rejeter les inventions modernes qui portent à la paresse et favorisent les médiocrités, vous tenez à conserver des difficultés qui ne se comprennent pas; et vous vous faites scrupule de chasser au souffle vivifiant du progrès ces ténèbres amoncelées autour de l'édifice! J'étais dans vos idées, Monsieur l'abbé; je le regrette bien à cette heure pour mon propre compte. Mais enfin on m'a démontré, et j'ai vu de mes propres yeux les grands, efficaces et prompts résultats du nouveau système de notation pour le plain-chant. Je me suis donc appliqué à suivre la vérité et à la répandre.

Je ne puis vous laisser dans l'illusion, Monsieur l'abbé; ni vous laisser croire que j'adopte vos conclusions contre nous ou plutôt contre notre système!

Vous parlez de nouvelles *combinaisons* ingénieuses, mais *rarement fondées*. Où est-il donc ce système ingénieux qui n'a pas toujours sa raison d'être? Qu'est-ce qui n'est pas fondé? Est-ce la clef unique, sans transposition, la portée à cinq lignes, l'ancienne notation conservée? Vous appelez perdre son temps que de populariser de cette manière le chant de l'Eglise! Oh! Monsieur l'abbé, que votre lettre est dure! Vraiment je ne puis l'expliquer qu'en supposant que vous vous êtes mépris sur ce que nous voulions en fait de réformes.

Vous vous êtes armé, et vos flèches ont été dirigées contre nous; mais, oubliant la route marquée pour m'atteindre, elles ont dévié et m'ont laissé sain et sauf. Cela doit vous faire espérer, Monsieur l'abbé, que les beaux jours de Malines revenant, je pourrai vous y voir et vous prouver combien j'ai été heureux de votre souvenir, de votre lettre et de votre apparition dans nos petites luttes.

Votre tout affectueux.

L'ABBÉ BÉZOLLES.

TROISIÈME CONCERT
DE LA
SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE MUSIQUE SACRÉE.

La Société académique de Musique sacrée vient de donner son troisième concert.

Comme l'année dernière, le programme ne portait que des noms d'auteurs morts. Certes, il est beau de ressusciter les morts, quand ces morts se nomment : Orlando Lasso, Palestrina, Carissimi, Hændel, Lully, Pergolèse, Jomelli, Haydn, Bortnianski, Ayblinger et Mendelssohn. Mais justement parce que ces hommes illustres ne sont plus là, on ne doit le faire qu'à la condition de rendre leur pensée avec tout le soin, toute l'exactitude, tout le fini et tout le respect possibles.

Trois conditions me paraissent nécessaires pour l'exécution parfaite d'un morceau de musique, quel qu'il soit. La première de ces conditions est l'interprétation. C'est ici surtout une chose essentiellement difficile. L'auteur ayant laissé très-peu d'indications, l'interprète est réduit à son propre sentiment, et nous croyons qu'il serait par trop outrecuidant d'affirmer que l'on a bien saisi la pensée de l'auteur. Aussi, ne surprendrons-nous personne, en disant que nous aurions interprété tout différemment *Les vendanges* d'Orlando Lasso et le *Dixit Dominus* de Pergolèse. Ce qui prouve que le sentiment individuel a une très-grande part dans l'interprétation d'une œuvre musicale.

La seconde est le mouvement à imprimer à ce même morceau. Chacun sait que le plus ou moins de vitesse donnée à la mesure change ou dénature complétement le caractère d'une composition musicale. Or, c'est précisément ce qui a eu lieu pour la majeure partie des morceaux composant le programme, dont la mesure beaucoup trop lente, leur donnait une allure lourde, pesante et, faut-il le dire, fatigante à la longue; excepté toutefois pour le fragment du psaume *Dixit Dominus* de Pergolèse, où le contraire s'est produit. La mesure donnée et suivie par l'orchestre, ne l'était pas par la chanteuse, qui nous a semblé se rapprocher davantage de l'idée du maître, ce qui a occasionné un tiraillement, qui, joint à la lourdeur d'exécution des contrebasses, a complétement détruit l'effet de cette composition toute de délicatesse. La troisième condition, est l'exécution, qui renferme en quelque sorte les deux autres; c'est à mon avis la plus difficile.

En effet, si l'on a bien compris et la pensée de l'auteur et le mouvement qu'il faut donner à sa composition, il reste encore de grandes difficultés. Elles sont de trois sortes: l'homogénéité, les nuances et le style. L'homogénéité consiste à équilibrer et les voix et l'accompagnement. Si les

voix sont couvertes par l'orchestre, on aura une exécution comme celle du *Dixit Dominus* et du *Kyrie* : exécution mauvaise. Si au contraire l'accompagnement est trop faible, il passera inaperçu, et quoique cela soit préférable, l'exécution, laissant les voix trop découvertes, n'en manquera pas moins d'homogénéité. Mais ce n'est pas ici le cas.

Les nuances sont l'emploi des *forte* et des *piano* et l'interprétation exacte des autres signes employés dans la musique. Cela est quelquefois difficile surtout dans la musique un peu ancienne, où les *forte* et les *piano* sont très-souvent omis. Le style est la manière d'exécuter ou de composer un morceau. Chaque compositeur a un style particulier, et il est des compositions de différents styles. Evidemment il ne fallait pas interpréter Bortnianski comme Palestrina, Orlando Lasso comme Carissimi, etc., etc. Je sais bien que cela est difficile, mais la Société académique, qui en est à sa troisième année d'existence et qui étudie les morceaux depuis fort longtemps, aurait dû sentir ces différences.

A présent il nous reste à parler de l'orchestre et des voix en particulier. L'orchestre, il faut bien le dire, n'a pas été très-brillant (je ne dis pas bruyant). Il a manqué souvent d'ensemble, et il accompagnait avec une lourdeur déplorable. Les chœurs n'ont pas trop mal marché, à part quelques attaques brusques dans les basses et un peu de dureté dans les premiers dessus. Les ténors méritent des compliments (ce qui est rare). Les seconds dessus étaient un peu faibles. Les solistes, hélas! que dire des solistes, rien! sinon que nous aurions désiré plus de simplicité, surtout dans le quatuor d'Ayblinger où le soprano a manqué son attaque. Nous aurions voulu aussi une prononciation autre que celle qui nous privait du plaisir d'entendre les paroles ou qui nous donnait des *éternalles* pour éternelles.

Cependant nous sommes heureux d'adresser nos sincères compliments à mademoiselle Bernard des Portes, à MM. Battaille et Bussine, et surtout à MM. Camille Saint-Saens et Charles Poisot, qui se sont tirés d'une tâche ingrate avec beaucoup de talent et de modestie.

Somme toute et pour nous résumer, la Société académique de musique religieuse ne nous a pas paru être en progrès; et, ceci est peut-être plus grave, elle semble vouloir prendre le caractère d'une société d'amateurs, et non la grande physionomie d'une institution véritablement académique et destinée à conserver les principes de la bonne école.

Si la *Société académique de musique sacrée* avait tenu à rester fidèle au programme qu'elle s'était tracé dès son origine, ce n'est pas dans la salle Herz qu'elle aurait convié le public à ses auditions, mais dans les églises de Paris.

On se rappelle que la Société académique est née dans le sein du Comité de la *Revue de musique sacrée*. Elle devait pour ainsi dire faire corps avec cette publication. Le journal présentait des théories que la Société eût mises en pratique. Ces deux organes devaient concourir au même but.

En relisant la circulaire du 20 octobre 1861, j'y vois :

« Que la *Société académique* se propose de donner annuellement 30 séances d'exercices pratiques; savoir : *deux séances* par mois, pour le choix et l'étude de morceaux de musique sacrée; *six séances* publiques par invitations, pour l'audition des morceaux choisis; et enfin dans la semaine sainte, un *Festival* de musique religieuse dont le produit sera affecté aux besoins de la caisse de la Société. »

« La *Société académique de musique sacrée* a également pour objet de prêter son concours dans les grandes cérémonies religieuses, *avec* ou *sans* rétribution. »

On voit que les fondateurs de l'œuvre entendaient que la Société eût un but tout pratique, et que son activité ne se bornât pas à un concert ou deux dans la salle Herz.

Je lis encore dans l'exposé de M. Schmitt :

« Le but de la Société sera la propagation de la bonne et vraie musique religieuse. Le *plain-chant*, son *exécution* et sa *popularisation* doivent tenir *une grande* place dans le programme de la Société. »

Nous sommes loin de ces promesses. La Société académique s'est complétement détournée de son but. Elle aura de la peine à restaurer le chant sacré en France, si elle ne revient pas aux intentions de ses fondateurs.

ADRIEN GROS,
Maître de chapelle de Saint-Germain-des-Prés.

ASSOCIATION GRÉGORIENNE.

Nous annoncions, il y a quelques mois, la fondation de l'*Association grégorienne*. Cette Société, qui a pour objet la vulgarisation du plain-chant et de la musique religieuse, se proposait d'agir de la façon la plus efficace en ouvrant des cours dans les écoles chrétiennes. Ses administrateurs s'étaient dit que toutes les tentatives seraient inutiles, si l'on ne commençait pas par enseigner le chant de l'église aux enfants qui seront des hommes un jour.

Plusieurs artistes s'étaient spontanément offerts pour professer dans les cours, et cela de la façon la plus désintéressée. Mais il arrive que M. le Préfet de la Seine n'a pas cru pouvoir accorder l'autorisation demandée, d'ouvrir des cours en dehors des classes dans les écoles municipales.

Cette circonstance va peut-être retarder l'entrée en fonction de l'*Association grégorienne*. Mais le bien qu'elle se propose d'accomplir se produira dans un temps donné, et des mesures vont être prises pour que des enfants et des adultes profitent bientôt de l'enseignement gratuit qu'on veut leur offrir.

Toute la force d'une société musicale est dans la formation des élèves. Il faut qu'elle ait des centres où elle puisse recruter son personnel. D'ailleurs, de tous les moyens qui ont été proposés pour la vulgarisation du plain-chant, le meilleur et le plus simple est de l'enseigner à ceux qui ne le connaissent pas. Le nombre en est assez grand aujourd'hui pour qu'on permette à l'Association de prendre son temps et de rassembler ses forces.

L. R.

Nous donnons avec cette livraison un *Benedictus* à quatre voix de J. Haydn. — Des coupures faites avec intelligence par M. Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas-d'Aquin, ont réduit ce magnifique morceau aux proportions exigées par le service divin. C'est également lui qui a écrit l'accompagnement d'orgue.

Une Messe en musique de Rossini fabriquée par Castil-Blaze.

M. Charles Soullier, directeur de l'*Union Chorale*, a publié, dans les derniers numéros de cette revue, une biographie fort intéressante de Castil-Blaze. Entr'autres particularités anecdotiques, il en en est une qui peint admirablement le caractère méridional, enjoué parfois jusqu'à la bouffonnerie, de l'éminent critique dont les recherches ont rendu tant de service à l'art musical.

L'anecdote suivante nous donne le secret de tous ces morceaux de musique religieuse qui portent le nom de Rossini et qui ne sont autre chose que des emprunts faits aux opéras italiens de l'illustre maestro. L'historiette qu'on

va lire n'est pas précisément édifiante, mais elle nous montre le peu de scrupule avec lequel certains arrangeurs font passer à l'église la musique du théâtre.

Castil-Blaze assistait, à l'Opéra italien, à une répétion de la *Dona del Lago*, lorsqu'aux premières mesures du quintette en *la bémol*, *Crudele sospetto* (*do, la, mi*), il s'aperçut que la mélodie s'adaptait parfaitement au *Qui tollis peccata mundi* du *Gloria*. Cette découverte, que le hasard avait amenée, le mit en goût, et dès le lendemain il mettait la main à l'œuvre pour produire, avec divers morceaux des meilleurs opéras du même auteur, une messe tout entière qui fut appelée depuis *Messe de Rossini*.

Au bout de quelques mois la partition en était achevée, lorsque, par une belle journée du printemps de l'année qui vient d'expirer, un homme, remarquable par son obésité et déjà avancé en âge, l'aborda soudainement, et lui frappant sur l'épaule :

— Holà! hein! vous filez bien fièrement, vous, mon vieux!

— Ah! c'est vous, *signor maestro illustrissimo*; excusez moi : je suis myope.

— Eh bien ! donnez-moi le bras et promenons nos cent quarante printemps, l'un portant l'autre, au milieu de ces boursiers de l'Opéra; mais afin que nous cheminions parmi eux *incognito* et qu'on nous prenne pour deux agioteurs de profession, marchons *adagio* et parlons *sotto voce*. Voyons, dites-moi.... vous qui faites toujours encore quelque chose, que faites-vous dans ce moment?

— Ce que je fais... moi? Oh! vous voulez me flatter aujourd'hui, signor maestro! Je ne fais pas, moi; mais je fais peut-être mieux, car je fais tout le contraire : je défais, je reconstruis, je transfigure, je transforme, je transplante, je transvase, je...

Et il allait continuer, lorsque la foule, devenue plus compacte, des joueurs, les poussa du boulevard de Gand jusque dans la rue Lepelletier.

Aux préliminaires de cette conversation, vous avez, lecleur, sans doute déjà deviné que l'interlocuteur de Castil-Blaze n'était autre que l'illustre auteur de *Guillaume Tell*.

— Vous me demandez ce que je fais, reprit le grand arrangeur musicien.

— Oui, je vous le demande.

— Eh bien ! je fais... ou plutôt je viens de faire...

— Dites, que venez-vous de faire?

— Une messe de Rossini.

— Toujours caustique et facétieux! Vous n'en démordrez donc jamais?

— Et n'allez pas croire, *maestrissimo*, que ce soit là chose facile! essayez plutôt.

Parodier un air est déjà assez mal aisé, bien qu'il soit permis de tourner *a piacere* les paroles nouvelles que l'on ajuste à la musique donnée. Mais adapter le texte immuable de la messe à des mélodies qu'il faut conserver dans toute leur pureté, maintenir un parfait accord de sentiment, de douleur, d'expression entre les éléments épars que vous réunissez; maintenir cet accord au point de fare croire que ces chants dépaysés ont été composés pour leurs paroles nouvelles : *hoc opus, hic labor est*. C'est ainsi que Gluck arrangea ses opéras français.

— Mais enfin n'importe; cette difficulté, moi, je l'ai vaincue, et *ma... votre* messe est terminée.

— Ma foi, mon ami, vous êtes vraiment un homme extraordinaire?

Et les voilà, l'un (Rossini) interpellant en latin; l'autre Castil-Blaze) répondant en italien.

— Voyons, dit le premier, par quoi avez-vous pu représenter le *Credo*? *Credo in unum Deum*, etc.

— *Ecco ridente in cielo*...

— C'est en chœur au moins que vous l'avez traité?

— Sans doute; n'était-ce pas sa forme primitive dans *Aureliano in Palmira*?

— Bravo! parfait! Je ne me doutais pas d'avoir fait un *Credo* si majestueux et si bien prosodié.

— *Le Kyrie*?

— *Santo imen*, chœur religieux d'Otello.

— *Christe eleison* ?

— Quintette en canon de *Mosé*.

— *Incarnatus* ?

— Prière de *Ninetta*.

— *Crucifixus* ?

— Chœur des ténèbres de *Mosé*.

— Passons du solennel, du triste au gai. *Cum sancto Spiritu, et vitam venturi sæculi?* C'est là que les maitres placent leurs fugues pleines de vivacité, quelquefois de brillante folie.

— Je me suis emparé des strettes animées des quintetti de *Cenerentola*, du finale de *Semiramide*.

— Bien trouvé !

— Permettez que je vous soumette le manuscrit de votre messe.

— Non pas; je la verrai quand elle sera gravée. C'est un vrai tour de force heureusement accompli; je vous réponds du succès; peut-être vous fallait-il encore celui-là?

La conversation s'était tellement animée, que Castil-Blaze, sans s'en douter, avait passé insensiblement du *sotto voce* au *mezzo forte*, du *mezzo forte* au *forte piano*, et du *forte piano* au *fortissimo*, et si bien que tous les *farniente*, tous les *lions* et tous les *badauds* du boulevard de Gand s'étaient attroupés autour d'eux en se disant : « Qu'est-ce que c'est? »

— Ce sont, disait celui-ci, deux joueurs dégommés qui chantent leur *De profundis*.

— Ce sont deux actionnaires de M. Mirès, disait celui-là.

— C'est, disait l'autre, un fou et un voleur que l'on vient d'appréhender au corps sous le péristyle de la Bourse, et que l'on va traduire, l'un à Charenton et l'autre à la Conciergerie.

— C'est... c'est... c'est...

Enfin, je ne sais pas ce qu'on n'aurait pas dit encore, si l'un des deux promeneurs, celui qui a peur des attroupements et des chemins de fer, n'eût lui-même harangué la foule toujours croissante.

« Eh! *signori francesi*, lui dit-il, ne faites pas ici sur nous de mauvaises traductions!

» L'Etat n'est pas en danger, soyez bien tranquilles! Je suis, moi, ce stupide musicien qui ne sait plus rien faire; je ne compte plus Mais ce vénérable patriarche est Castil-Blaze, respectez-le! C'est mon second père; c'est lui qui m'a traduit en français, en latin, et m'a fait prendre possession de l'empire nouveau. Ce n'est pas tout, le gaillard veut maintenant me conduire en paradis. Je m'en alarme peu, car je présume qu'il n'est pas lui-même très-pressé de se mettre en route. Retirez-vous donc; laissez-le passer son chemin, et si, en retour du bon office, vous ne recevez rien de moi, vous voudrez bien, du moins, accepter de lui une *messe de Rossini* ! »

E. REPOS, *Directeur-Gérant*.

Versailles. — Imprimerie de BEAU jeune.

LE PLAIN-CHANT. 5e ANNÉE. — N° 6 — 15 AVRIL 1864. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Éditeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1863 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

RAPPORT

Sur les conférences ouvertes le 6 juin 1862 par le Comité de rédaction et de patronage de la REVUE DE MUSIQUE SACRÉE.

—

PREMIÈRE PARTIE.

Convaincu que, pour arriver à opérer une réforme désirable dans l'exécution du plain-chant, les efforts individuels et les tentatives isolées ne peuvent avoir que des résultats insuffisants, le Comité de patronage et de rédaction de la *Revue de musique sacrée* a pensé qu'il serait utile de soumettre à une discussion approfondie, à laquelle prendraient part les praticiens les plus habiles de Paris, une série de questions sur cette matière si intéressante au point de vue de l'art musical religieux.

Un programme fut donc arrêté par le Comité. Mais comme il pouvait, en se développant, donner naissance à des questions imprévues et auxquelles il était nécessaire de fixer des limites, il fut décidé que la discussion des articles proposés serait aussi large et aussi complète que possible; que l'intention du Comité n'était point de corriger et encore moins d'éditer à nouveau les chants liturgiques; qu'on n'aurait pas égard à l'historique du plain-chant ni à l'explication des neumes, mais uniquement à ce qui regarde la pratique de l'art. Voici la déclaration du Comité à ce sujet : « *Prendre le plain-chant tel qu'il est » aujourd'hui, sans préférence d'aucune édi- » tion, et y apporter les améliorations pratiques » dont il est susceptible.* »

Ce principe posé, on adressa à tous les maîtres de chapelle et organistes, ainsi qu'à des ecclésiastiques et amateurs de musique religieuse des invitations pour les Conférences qui devaient avoir lieu deux fois par mois, à partir du vendredi 7 juin 1862, au siége de la rédaction de *la Revue de musique sacrée*. Soixante personnes, habiles praticiens pour la plupart, répondirent à cet appel et conférent à M. Georges Schmitt les fonctions de rapporteur.

Telle est l'origine du travail qui va suivre et qui résume succinctement les décisions des Conférences.

Un premier programme comprenait les cinq questions suivantes :

1° A quel genre appartient le plain-chant?

2° Le dièse peut-il être introduit dans le plain-chant à titre de note sensible ou autrement ?

3° Comment doit-on éviter le triton?

4° Du rhythme du plain-chant.

5° De l'accompagnement diatonique du plain-chant.

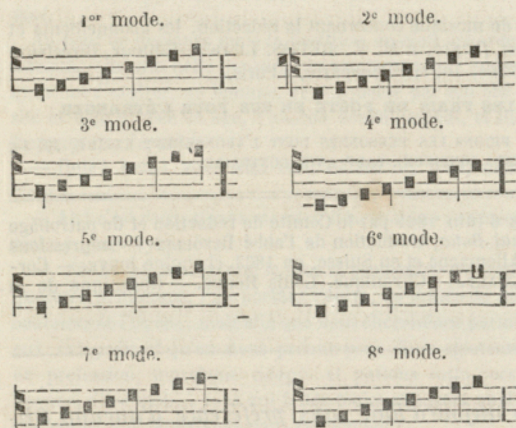
PREMIÈRE QUESTION.

A quel genre appartient le plain-chant?

Après une discussion très-étendue, cette question fut résolue comme il suit.

Réponse. Le plain-chant appartient au genre diatonique. Le genre diatonique est « celui qui » n'admet que la succession naturelle des sept » notes de la gamme, et cette succession de » notes dans des ordres différents constitue la » modalité du plain-chant. »

D'après ce principe, la Conférence a formulé et adopté les gammes de tous les modes de plain-chant, sous la forme suivante :



Comme on le voit, toutes les gammes des huit (1) modes du plain-chant diffèrent entr'elles :

1° Par la finale;

2° Par la dominante;

3° Par la place qu'occupent les demi-tons par rapport à la finale;

4° Par l'étendue de l'échelle au-dessus ou au-dessous de la finale.

N. B. Nous ne parlons pas des divisions harmonique et arithmétique qui ne nous semblent pas être d'une véritable utilité pratique.

La Conférence passe encore sous silence la dénomination des modes en authentiques, impairs, primaires, plagaux, pairs et secondaires.

DEUXIÈME QUESTION.

Le dièse peut-il être introduit dans le plain-chant à titre de note sensible ou autrement?

Le genre diatonique du plain-chant ne reconnaît pas de note sensible et ne saurait admettre d'autres notes que celles qui sont contenues dans l'échelle des modes que l'on a vus plus haut.

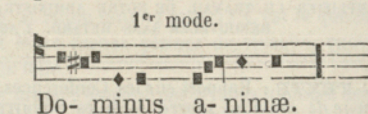
(1) La Conférence n'a pas cru devoir tenir compte des six autres modes du plain-chant.

Introduire un *ut dièse* par exemple, dans les chants du premier mode, comme on le fait trop souvent, c'est donc commettre un étrange abus et détruire le principe constitutif de ce mode.

Du reste, nous devons condamner l'introduction du dièse, dans tous les autres modes en tant que note sensible; nous le prohibons aussi lorsqu'on s'en sert pour adoucir et amollir la dureté de la phrase mélodique. Voici du reste quelques exemples vicieux dans lesquels le dièse est employé de la façon la plus fautive.

Exemples.

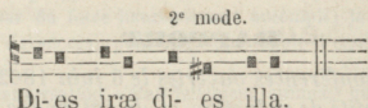
1er mode.



Do- minus a- nimæ.

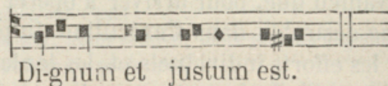
Tuba mirum.

2e mode.



Di-es iræ di- es illa.

Re- tri- bu-as.

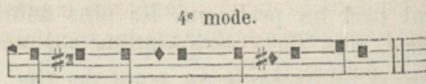


Di-gnum et justum est.

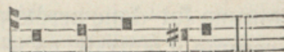
3e mode.

Sede a dextris me- is.

4e mode.



Di-xit Dominus Domino me-o.



A dextris me- is.

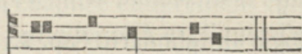
5e *mode.*

Ce serait une grave erreur de croire que la gamme de ce mode a donné naissance à la gamme diatonique de la musique moderne. Il n'en est rien; car en plain-chant le premier degré mineur (demi-ton) se trouve du 4e au 5e degré, tandis que dans la musique moderne il se trouve du 3e au 4e.

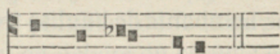
De plus, dans la musique moderne, le septième degré se désigne sous la dénomination de *note sensible*; mais dans le 5e mode, l'in-

tervalle *mi-fa* n'est regardé que comme 7ᵉ et 8ᵉ degré de l'échelle modale auquel il appartient et ne se traite pas autrement que les demi-tons constituant les divers modes.

La terminaison suivante est la seule qui caractérise le 5ᵉ mode.



La suivante vient de l'abbé Lebeuf et n'a jamais été en usage dans le rit romain.



On peut citer, parmi les chants non altérés du 5ᵉ mode :

Les graduels	*Venite, Filii :*	VIIᵉ Dom. post. Pentec.
—	*In Deo :*	XIᵉ D. post Rect.
—	*Respice Domine :*	XIIIᵉ Dom.

N. B. L'intervention du *si bémol* dans les chants du 5ᵉ mode ne doit être qu'une conséquence du triton évité.

6ᵉ *mode.*

Peu de chants purs nous restent de ce mode, c'est-à-dire qu'il y en a peu où l'on ait conservé le *si* dièse, note naturelle de la gamme.

Nous citons comme types de ce mode les communions suivantes :
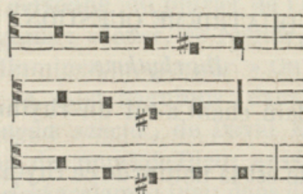
Beati, mundo corde,	Fest. omnium SS.
Qui manducat,	IXᵉ Dom. post. Pent.
Simon, Joannis,	Vigiliâ SS. Ap. Petri et Pauli.
Visionem,	Fest. Transfigurat.

7ᵉ *mode.*

C'est dans ce mode qu'apparaît le plus souvent la succession de trois tons entiers que l'on appelle le triton.

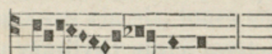
Dans les six modes précédents, les anciens évitaient ce triton en bémolisant le *si.* Mais le 7ᵉ mode a cela de particulier que le triton ne peut être résolu par la note supérieure, et qu'il faut nécessairement faire intervenir un dièse accidentel sur l'antépénultième.

La Conférence, après des débats qui n'ont pas duré moins de trois séances et dans lesquelles la question du triton et de son emploi a été étudiée sous toutes ses faces, au moyen d'exemples de toutes les formes, s'est arrêtée à l'unanimité à la décision suivante : *Comme les autres modes, le 7ᵉ ne peut pas avoir de note sensible, et le* fa *dièse ne sera admissible que lorsque le triton se présentera sous l'une des trois formes suivantes :*



La prose *Lauda, Sion,* fait exception à la règle ci-dessus, établie à l'unanimité par la Conférence. Dans cette prose, qui a dû subir plus d'une altération, le *fa* dièse doit être fait dans tous les passages où l'usage l'a admis.

Lorsque le triton se présente dans une phrase ascendante, on devra l'éviter par le *si* bémol. Exemple :



8ᵉ *mode.*

La règle du triton est la même pour le 8ᵉ mode que pour le 7ᵉ. La note sensible est donc inadmissible dans ce mode, et ne peut exister que pour éviter le triton. Il y a une grande ressemblance entre les 7ᵉ et 8ᵉ modes sous le rapport de la phrase mélodique. Cependant la différence est bien établie.

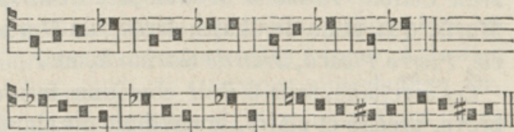
Le 7ᵉ mode porte ses modulations au-dessus de la finale, tandis que le 8ᵉ les porte en dessus et en dessous.

TROISIÈME QUESTION.

Comment doit-on éviter le triton?

Les cinquième et sixième Conférences ont à peine suffi pour mener à bonne fin la discussion au sujet des 7ᵉ et 8ᵉ modes. Pour se résumer, les membres des Conférences ont décidé que : dans toutes les phrases ascendantes du *fa* au *si*, le triton s'évite par le *si* bémol; et dans toutes les phrases descendantes du *si* au *fa*, le triton s'évite par le *fa* dièse.

Exemples.



Dans les vieux manuscrits, comme dans nos livres de chant modernes, le *fa* dièse n'était pas écrit.

Selon toutes les probabilités, il était usité dans tous les passages où, sans lui, on aurait rencontré le triton. Là s'explique l'introduction de la musique feinte (1).

(1) De Coussemaker, *Harmonie au moyen âge.* — Danjou, *Revue de musique religieuse.*

QUATRIÈME QUESTION.

Du rhythme.

1° Le plain-chant a-t-il un rhythme particulier?

2° Quelle est la nature de ce rhythme?

3° Des causes qui ont amené la disparition du rhythme dans le plain-chant.

I. *Le plain-chant a-t-il un rhythme particulier ?*

Oui. — Le rhythme étant la forme du mouvement, il faut que le plain-chant ait dans son allure, dans ses modifications, dans ses mouvements, une manière d'être qui lui soit propre et qui le distingue des autres rhythmes.

Le plain-chant a un rhythme particulier. Il est aussi variable que les idées et les aspirations qu'il exprime. La prière vive, accentuée et douloureuse de l'homme exilé sur la terre monte vers Dieu en paroles ardentes.

Or, ces paroles pourraient-elles s'exprimer par un chant monotone, lourd, uniforme? L'Église catholique aurait-elle accepté une expression morne pour des paroles si vives, si accentuées ?

Le plain-chant a donc un rhythme, c'est-à-dire une allure, un mouvement, une vie.

C'est pourquoi les anciens manuscrits, venant corroborer cette preuve de raison, nous montrent tous des signes variés, multiples, différents les uns des autres, et représentant par l'irrégularité de leur facture l'irrégularité, c'est-à-dire le rhythme du chant grégorien ; il n'est pas un seul manuscrit qui ne prouve un chant rhythmique. La tradition orale ou les leçons des maîtres transmises d'école en école et de génération en génération, et la tradition écrite ou les ouvrages des fameux musicologues du moyen âge attestent cette vérité.

Nous avons cité *Gui d'Arezzo, Huchard, Jean Cotton, Francon de Cologne, Jean de Muris, Gui,* abbé de Chalis, *Jérôme de Moravie, Pierre Picard, Jean de Garlande,* etc.

Ces écrivains, sans définir sous une forme brève, précise et claire, le rhythme du plain-chant, prescrivent avec soin les règles générales propres à en maintenir la régularité rhythmique. Ils déterminent les nuances de vitesse ou de lenteur, de force ou de douceur, qu'il convient d'observer dans les diverses périodes du chant grégorien. Nous citerons, pour finir, ces paroles de Gui d'Arezzo :

« Quomodo autem liquescant voces et an » adhærentes vel discretæ sonent, quæve sint » morosæ, vel tremulæ, vel subitaneæ. Vel » quomodo cantibus distinctionibus dividatur; et an vox sequens ad præcedentem » gravior vel acutior; vel æquisona sit, facili » colloquio in ipsa neumarum figura monstratur, si sicut debent ex industriâ componantur. »

(In prologio antiphonarii. Cap. 2.)

II. *Quelle est la nature du rhythme du plain-chant ?*

Les musicologues du moyen âge ont distingué dans les chants de l'Eglise trois espèces de rhythme :

Le mélodique;

Le métrique;

Le prosaïque ou psalmodique.

Le métrique fut employé de préférence aux deux autres dans le chant ambroisien.

Le mélodique fut adopté par saint Grégoire le Grand.

Le prosaïque ou psalmodique fut de temps immémorial en honneur dans l'Eglise chrétienne. Il est avéré que les chrétiens, depuis les temps apostoliques, ont psalmodié ou dans les catacombes aux jours de la persécution, ou dans les temples lorsque la paix fut donnée à l'Eglise.

Le rhythme mélodique est donc propre à notre plain-chant, vulgairement appelé grégorien. En effet, ce chant n'admet ni l'égalité absolue, ni l'égalité relative des notes.

Dom Jumilhac et les auteurs qu'il cite à ce sujet ne sont nullement compris dans ceux qui soutiennent que le plain-chant doit être exécuté à notes égales. Tinctoris dit, dans son Traité des notes :

« Notæ incertæ valoris sunt illæ quæ nullo » regulari valore sunt limitatæ : cujusmodi » eæ sunt quibus in plano cantu utitur. Quarum quidem forma interdum est similis » formæ longæ, brevis, et semibrevis et interdum dissimilis. Et hujus notæ nunc cum » mensurâ, nunc sine mensurâ, nunc sub » unâ quantitate perfectâ, nunc sub aliâ imperfectâ canuntur, secundum ritum ecclesiarum aut voluntatem canentium » (M. S. 6145 de la Bibl. du Conservatoire de musique de Paris, in folio).

Ce témoignage est irréfutable.

Le rapporteur,
Georges SCHMITT.

(*La suite prochainement.*)

CARDINAL BONA

Psallentis Ecclesiæ harmonia.

CAP. 16.

—

DE L'ALLELUIA (suite et fin).

Dans la règle écrite de saint Benoît, se trouve un chapitre entièrement consacré par le saint à indiquer et à expliquer l'emploi de l'*alleluia*. Depuis Pâques jusqu'à la Pentecôte, on le chantera sans interruption; depuis la Pentecôte jusqu'au commencement du carême, on le chantera chaque nuit avec les six derniers psaumes de l'office; et tous les dimanches, en dehors du carême, on le joindra aux cantiques des offices de la nuit et à toutes les heures, les vêpres exceptées. Il est assez agréable de voir comment l'abbé Rupert traite, sans les nommer, les religieux de Cîteaux, et se plaint de ce qu'ils préféraient l'observance littérale de leur règle à la pratique de l'Eglise universelle, où il était d'obligation de ne point se servir de l'*alleluia* depuis la Septuagésime. Pierre Abeilard ne ménageait pas davantage les Cisterciens lorsqu'il leur disait : « Vous ne quittez pas même » l'emploi de l'*alleluia* au temps de la Septua- » gésime, d'après la coutume générale de » l'Eglise, mais vous le gardez jusqu'au ca- » rême. » Disons que maintenant les religieux de Cîteaux et ceux des autres congrégations ont complétement adopté les usages de l'Eglise romaine, mère et maîtresse de toutes les Eglises. C'est ce qui fut constaté dans un synode tenu dans les Gaules, du vivant de l'abbé Smaragdus qui nous rapporte ce fait. Et pour être juste, il faut avouer qu'au temps où le saint législateur et fondateur écrivit sa règle, il n'était pas encore obligatoire d'omettre l'*alleluia* durant la Septuagésime, ainsi que l'insinue saint Augustin et que l'enseigne clairement le concile de Tolède.

Mais voyons ce que le mot hébreu *alleluia* signifie dans notre langue. Evidemment je laisse de côté certaines interprétations ridicules, peu raisonnables, dont nous pouvons voir des exemples sans nombre que Jean Lorin et Louis d'Alcazar nous ont conservés.

J'affirme donc qu'on doit chercher la véritable et légitime signification de l'*alleluia* dans la langue hébraïque. Le mot *alleluia* n'est pas simple, mais composé de deux mots *hallelu* et *iah*. Il veut dire : louez Dieu dans la jubilation et la joie de vos cantiques. En effet, HALLELU signifie : louez, élevez la voix avec allégresse, de la racine *Hallal;* c'est la seconde personne du pluriel de l'impératif. *Hillel* signifie : « louer, se réjouir, être fou de joie, illuminer, resplendir. » On peut consulter à ce sujet Pagninus, dans son *Thesaurus linguæ sanctæ*, de David Kimchi. — *Iah* est un des noms de Dieu; aussi, chanter *alleluia*, c'est acclamer Dieu dans des accents de joie; c'est exhorter les hommes à chanter dans l'allégresse les louanges de Dieu; et comme un seul mot latin ne suffisait pas pour exprimer toutes ces idées, nos pères emprun tèrent à la langue hébraïque le mot *alleluia*. L'auteur des Questions aux orthodoxes, dans les œuvres de saint Justin, martyr, explique ainsi l'*alleluia* : ὑμνήσατε μητὰ μέλους τὸ ὄν, Célébrez dans vos chants, louez celui qui est, c'est-à-dire l'Être par excellence. Et à la vérité, quelques-uns font dériver le mot *iah* de *haiah*, qui veut dire *être*. Saint Denys l'aréopagite, à la fin du quatrième chapitre de son livre *de Ecclesiasticâ hierarchiâ*, fait mention du mot *alleluia* que l'on chantait pendant la confection du saint-chrême. Or, dit-il, ceux qui connaissent l'hébreu prétendent que ce mot sacré, commun aux prophètes divins, signifie *louange de Dieu*. D'après l'abbé de Verceil, le mot *alleluia* veut dire louange de Dieu ou louez Dieu : c'est l'explication qu'adopte Denys le Chartreux. Mais il faut remarquer que l'*alleluia* des Hébreux a plus de force que le *Laudate Deum* ou louez Dieu des peuples de l'Occident, car ces deux mots sont des paroles d'exhortation, d'excitation à rendre des louanges à Dieu, tandis que l'*alleluia* est plutôt une exclamation qu'une parole ordinaire. C'est le cri de l'âme qui ne peut contenir l'enthousiasme de son allégresse, et se répand en cris de joie, en élans de bonheur.

Puisque je viens de parler des noms de Dieu, qu'il me soit permis de butiner quelques instants dans le jardin ou les vallées fertiles de la science hébraïque. Aussi bien, je ne ferai pas de digression, puisque tous les jours nous sommes invités à louer, à exalter et à magnifier le très-saint nom de Dieu. Or, d'après saint Jérôme, il y a dans les livres sacrés des Hébreux dix noms principaux pour exprimer le mot *Deus, Dieu*.

Le premier nom est *El*, que les Grecs ont traduit par ἰσχυρὸς et Pagninus par *fortis*. *Deus Deorum Dominus locutus est. El* elohim adonai diver : *le fort*, Dieu, le Seigneur a parlé (Ps. 49) : *Quis similis tui in fortibus, Domine?* Michamochab *baelim* Adonaï ? Qui est semblable à toi parmi les forts, ô Seigneur ?

(Exode, ch. xv.) Les frères Macchabées firent inscrire sur leurs drapeaux de guerre les lettres capitales de ces paroles, en forme de devise : *Mem, Chaph, Beth, Iod,* et c'est pourquoi ils furent appelés *MaChaBeI.*

Le second nom est *Elohim* ; il se trouve dès le début de la Genèse : beresith bara Elohim: *in principio creavit Dii;* au commencement Dieu créa: car *Elohim* est un nom pluriel; d'où l'on peut voir qu'à l'entrée des saints livres on trouve le mystère de la très-sainte Trinité (Gen. I). On s'en servait pour désigner les juges et les prêtres : *applicabitur ad Deos;* on fera venir le maître de la maison devant les dieux, c'est-à-dire devant les juges (Exode, XXII). Il se prend aussi pour les anges : *minuisti eum paulo minus ab angelis ;* en hébreu me Elohim, *à Diis* : tu l'as abaissé un peu au-dessous des dieux, c'est-à-dire des anges (Ps. VIII'); dans le chapitre qui raconte la création du monde, Elohim est répété trente-deux fois; c'est pourquoi la science vaine et ridicule des cabalistes a indiqué trente-deux chemins pour arriver à la sagesse.

Le troisième nom est *Elohe :* Elohe Had hiurim, *Deus Hebræorum vocavit nos :* le Dieu des Hébreux nous a appelés,

Le quatrième nom est *Sabaoth,* Dieu des vertus (puissances) ou des armées. Le singulier en est sabah, armée. *Dominus virtutum:* Adonaï sabaoth : le seigneur des puissances (vertus) (Ps. XXIII). *Ut sacrificaret Domino exercituum :* Ladonaï sabaoth : au Dieü des armées (I. Rois, I).

Le cinquième nom est *Ngbellion* : élevé, sublime, très-haut. *Qui habitat in adjutorio Altissimi* : celui qui demeure sous la protection du Très-Haut (Ps. XC).

Le sixième nom est *Ehieh* . celui qui est : *qui est misit me ad vos.* Celui qui est m'a envoyé vers vous (Exode, III); et quelques versets plus haut : *Ego sum qui sum :* Ehieh ascer Ehieh : je suis celui qui suis, texte que les Septante lisent ainsi : *Ego sum ipsum* ὄν (*ens*). Dieu seul en effet subsiste essentiellement par son être propre; et c'est de cette essence, de cette existence, que toutes choses, comme d'une fontaine ou d'une mer sans rivage, tirent essentiellement leur origine.

Le septième nom est *Adonaï.* Nous le traduisons généralement par *Dominus,* le Seigneur. Lorsqu'il signifie créature, il s'écrit avec le point camets sous le nun; lorsqu'il s'applique aux hommes, il s'écrit avec un autre point. *Benedictus Dominus die quotidie :* Baruch Adonaï iom iom : Béni soit le Seigneur, tous les jours de notre vie (Ps. LXVII). On s'en sert quelquefois au pluriel en signe de splendeur, ou pour témoigner à Dieu un plus profond respect. *Confitemini Dominis Dominorum,* ou bien, selon la Vulgate : *Confitemini Domino Dominorum :* hodu laadone Haadonim : proclamez en l'honneur du Seigneur des seigneurs (Ps. CXXXV).

Le huitième nom est *Iah,* celui-là même qui nous a fourni cette digression. Certains le font dériver de haiah, c'est-à-dire être; car Dieu donne à tous les êtres d'être et de se conserver; d'autres le font venir de la racine iare, *timere,* craindre, parce que tout doit craindre Dieu. Aussi dans le Targum, Iah signifie toujours la crainte. *In Domino Deo :* beiah Adonaï : au nom du Seigneur Dieu (Isaïe, XXVI) *In Deo nomen ejus* et d'après la Vulgate *Dominus nomen illi :* beiah scemò : le Seigneur est son nom (Ps. LXVII).

Le neuvième nom est le plus célèbre, l'ineffable : τετραγράμματον quadrilatère ; *innominabile* ἀνεκφώνητον ; terrible et inexplicable Iehoa; à l'endroit duquel les écrivains non-seulement juifs, mais encore grecs et latins, ont écrit des choses vraiment remarquables. On le rend ordinairement par Κυριος, Jéhovah, *Deus omnipotens,* Dieu tout-puissant, *Dominus,* etc.

Le dixième nom est *Saddaï,* que nous rendons par robuste, vainqueur, tout-puissant, se suffisant à lui-même.

Voilà les dix principaux noms de Dieu, que nous trouvons dans les saints Livres et dont toute la force, l'énergie et la vérité se trouvent renfermées dans le nom de Jésus. *Dedit illi nomen, quod est super omne nomen,* dit l'apôtre aux Philipp., II, 9. Il lui a donné un nom au-dessus de tous les noms.

Je finis en vous invitant à louer le nom de Dieu par le chant de l'*Alleluia.* Au milieu des chagrins, des fatigues et des larmes de la vie, ce cri doit nous ranimer, nous consoler et répandre dans nos âmes la joie pure, le calme du chrétien résigné, la douceur de l'espérance, la tranquillité du matelot qui attend de nouveaux rivages. Chantons *Alleluia* au milieu des travaux de ce monde, comme les moissonneurs chrétiens, jadis, le chantaient dans leurs campagnes. Nous le chanterons encore lorsqu'une autre moisson, celle qui se fera à la fin des temps, sera terminée. Car la parole de l'apocalypse. s'applique à ces jours heureux où, un nouveau ciel et une nouvelle

terre ayant apparu, les hommes chanteront à Dieu d'éternelles louanges :

« 1. Après cela j'entendis dans le ciel » comme la voix d'une grande multitude qui » disait : *Alleluia!* salut, gloire et puissance à » notre Dieu.

» 2.

» 3. Et ils dirent une seconde fois *Alleluia*.

» 4. Et les vingt-quatre vieillards et les » quatre animaux se prosternèrent et ado- » rèrent Dieu qui était assis sur le trône, » disant Amen, *Alleluia*.

» 6. Et j'entendis comme la voix d'une » grande multitude, comme la voix des » grandes eaux et comme la voix des ton- » nerres qui disaient : *Alleluia*, parce que » le Seigneur notre Dieu, le Tout-Puissant » règne.

» 7. Réjouissons-nous, soyons dans la joie » et rendons-lui gloire, parce que le moment » des noces de l'Agneau est venu, et que son » épouse s'y est préparée. »

(*Traduction de l'abbé* BÉZOLLES.)

IMPRESSIONS MUSICALES

D'un Voyage à Londres en 1862*; en Belgique, en Allemagne et en Suisse, en* 1863.

—

LONDRES

Il y a deux ans, en plein mois de mai, je me trouvais au milieu de cette ville colossale si peu connue en France, quoiqu'elle n'en soit séparée que par un bras de mer. Une de mes préoccupations, durant le peu de temps que j'y séjournai, fut naturellement de me rendre compte de l'état de la musique dans une cité où, m'avait-on dit souvent, elle était aussi peu en honneur qu'elle était mal pratiquée. M'étant constamment tenu en garde contre ces sortes d'opinions toutes faites qu'on se passe de la main à la main comme une monnaie courante, je me défiais de cette assertion ainsi que de tant d'autres dont l'expérience m'avait démontré maintes fois l'exagération ou la fausseté. C'est ce que je ne tardai pas à reconnaître, au sujet de l'idée qu'on se fait généralement en France du sort de la musique chez nos voisins. Je n'aurais eu besoin, pour cela, que d'une seule audition du chœur de la cathédrale anglicane de Saint-Paul; et j'ai eu, Dieu merci, la bonne chance de l'entendre plusieurs fois. Encore, je ne parle ici que de *l'ordinaire* du service canonial de cette vaste basilique, tel qu'il a lieu les dimanches et fêtes, car, à certaines grandes solennités, on y déploie un luxe musical qu'il serait difficile de trouver ailleurs, sinon à Anvers et à Saint-Pierre de Rome quelquefois.

Le chœur magnifique de ce temple majestueux (1), un des plus vastes de l'univers, est d'une merveilleuse sonorité. A l'office capitulaire qui s'y célèbre, sauf le sacrifice de la messe, comme dans une cathédrale catholique, on chante des morceaux tels que psaumes et autres textes, en latin et en anglais, à quatre voix, souvent à double chœur, accompagnés d'un orgue puissant. Les voix *anglaises* de *soprani*, sont remarquables de fraîcheur et de limpidité. Elles sont renouvelées tous les deux ans, et le chapitre dépense, rien que pour cet objet, vingt-cinq mille francs par an; le reste est en proportion.

Voici comment procède cet admirable choral, au moins autant que j'ai pu en juger. Quelques voix d'enfants, accompagnées de l'orgue, proposent un motif mélodique qui est repris bientôt, soit en harmonie simple, soit en contre-point fugué, par la masse des basses et des ténors, avec un accompagnement d'orgue beaucoup plus nourri. Quelquefois aussi, chacun des deux côtés des stalles a son chœur, qui tantôt chante seul, de la manière que nous venons de dire, et tantôt alterne avec son vis-à-vis, ou chante en même temps. Ces diverses évolutions de *soprani* avec le chœur, et de deux chœurs alternant ou réunis, sont du plus bel effet. Il faut avoir entendu cela pour s'en faire une idée.

Le sermon, qui occupe une large place dans l'office anglican, est, de temps à autre, coupé par une musique en rapport avec le sujet traité par le prédicateur; alors les assistants se prosternent pour méditer, et ils ne se relèvent que lorsque la musique a cessé et que l'orateur a repris le fil de son discours. Ces contrastes de discours parlé et de chœur

(1) La cathédrale anglicane de Saint-Paul fut construite par le célèbre Christophe Wrenn, en 1668, après le grand incendie qui avait eu lieu deux ans auparavant, sur l'emplacement de l'ancienne et non moins vaste cathédrale catholique de Londres. Elle mesure 500 pieds anglais en longueur. Tout l'extérieur, en colonnade, est en partie noirci par la fumée et l'atmosphère brumeuse de cette grande cité. Elle a un beau portail flanqué de deux clochers en pyramide fort élégants. Malheureusement elle est mal située, dans un quartier étroit, fort commerçant, et sans cesse encombré par une énorme circulation de voitures et de piétons.

chanté, ont quelque chose de religieusement dramatique, qui vous impressionne vivement, surtout à cause du recueillement profond de l'assistance, ordinairement brillante, qui prend part à l'office divin (1). Les réflexions qui précèdent s'appliquent également au service religieux de la célèbre collégiale de Westminster, qui, elle aussi, a conservé son chapitre insigne (2) et une bonne partie de ses biens. Cette église, d'un beau XIIIe siècle, au moins quant à l'intérieur (car l'extérieur n'en a été que trop modernisé), mesure plus de 300 pieds de longueur. Elle a un chœur presque aussi nombreux que celui de Saint-Paul; je l'ai entendu à l'office du matin du jour de l'Ascension, et j'en ai été ravi. Là, comme à la chapelle de l'ambassade russe, à Paris, le *Et cum Spiritu tuo*, en faux bourdon, est d'un très-grand effet. L'office canonial s'y célèbre, de même qu'à Saint-Paul, à dix heures du matin et à trois heures ou à six heures du soir, selon les circonstances et la saison.

Le rit anglican, qui a conservé presque toutes nos fêtes, a maintenu aussi l'usage des cloches. Je ne saurais dire l'agréable surprise que me causa l'harmonie de celles de Londres, la veille de l'Ascension, qu'elles annonçaient par leur joyeux carillon. Il y avait là des sonneries parfaitement organisées en accords, et des timbres argentins qui provenaient certainement d'anciennes cloches du moyen âge, conservées pour le service du culte anglican. J'avais déjà fait cette remarque à Genève, qui n'a pas cependant maintenu, comme l'Angleterre, les grandes fêtes de l'année. Cette belle sonnerie genevoise est mise en branle tous les dimanches, on ne sait pourquoi; le bourdon de la cathédrale, donné par un de ses anciens évêques (3), qui fut depuis antipape, sous le nom de Clément VII, sonne plus rarement. J'ignore si les belles cathédrales de Lausanne, de Berne et de Bâle, que je n'ai visitées qu'en passant, ont conservé aussi l'usage des cloches. Quoi qu'il en soit, la sonnerie de Londres est la plus importante, car elle s'exécute sur une toute autre échelle. On le comprend facilement, quand on songe aux cent flèches, gothiques ou modernes, que le voyageur, en arrivant dans la cité par la Tamise, voit défiler devant ses yeux étonnés d'un spectacle si inattendu. Ces nombreux clochers pyramidaux, ainsi espacés, donnent beaucoup de mouvement et de variété à l'aspect imposant de cette ville colossale que domine la majestueuse coupole de Saint-Paul, et ils la jalonnent admirablement.

On se plaint tous les jours chez nous du peu d'encouragement que le chant liturgique et la musique religieuse trouvent dans nos églises, et l'on oublie qu'elles sont dénuées et qu'elles l'ont été par ces pilleries révolutionnaires et ces confiscations légales qui n'excitent plus, parmi nous, même une simple impression de surprise. Quand on exalte les *conquêtes* de l'esprit moderne, auxquelles la France doit tant de misères et d'humiliations, et auxquelles l'Italie devra bientôt, aussi, la spoliation de ses maîtrises, de ses chapitres et de ses fondations de charité, on devrait accepter avec une complète résignation un état de choses qui n'est que la conséquence directe des principes qu'on est si fier de proclamer. « Qui veut la fin, veut les moyens », dit le proverbe. Vous voulez de beaux chants dans vos églises; vous voulez que les maîtres de chapelle, les organistes et les chantres, employés au service divin, aient un traitement convenable; rien de plus juste. Mais alors, commencez par reconnaître que les Anglais, en conservant, même après leur schisme, les dotations catholiques des cathédrales, des chapitres, des maîtrises et des universités, ont eu plus de bon sens que ces fous de l'Assemblée Constituante, qui, en une seule nuit, ont fait table rase de notre histoire, de nos traditions et de nos institutions, pour mettre à la place, quoi? de pompeuses et stériles utopies! *des mots, et rien que des mots*... Ces bévues furent et resteront éternellement des bévues, quand même, du matin au soir, nous *regarderions la colonne!*... Voilà ce qu'on ne veut pas voir. On se vante (et de quoi ne se vante-t-on pas en France?) d'être les fils de la *Fille aînée de l'Eglise*, et l'on ne prend pas garde que cette fille aînée n'est qu'une mendiante, privée du nécessaire, qui tend misé-

(1) A Londres, la basse classe n'y assiste presque jamais. Ce n'est pas qu'on l'en écarte systématiquement, comme on l'a prétendu, mais c'est parce qu'elle s'en éloigne volontairement, comme elle s'éloigne généralement des réunions, pour vivre en toute liberté dans ses bouges infects.

(2) Dans certaines cérémonies le doyen a le pas sur l'évêque de Londres. Les chanoines qui le composent sont pris, comme ceux de la cathédrale, parmi les premières familles de l'aristocratie anglaise. Le doyen du chapitre de Saint-Paul, à Londres, est un personnage important.

(3) Robert, de Genève, devenu ensuite évêque de Thérouanne et cardinal. En 1778 il fut élu pape sous le nom de Clément VII, par quinze cardinaux, et reconnu en France, en Espagne, en Ecosse et en Sicile, tandis que le reste de la chrétienté reconnaissait Urbain VI, qui avait été nommé quelque temps auparavant.

rablement la main à tous les passants. Mais laissons là ces tristes réflexions pour rentrer dans notre sujet.

Indépendamment des concerts publics, fort nombreux à Londres, et montés sur un très-grand pied, beaucoup plus grand qu'à Paris, le Palais de Cristal, cette merveille de l'industrie moderne, suffirait, à lui seul, pour nous intéresser vivement, au point de vue de l'art musical. Tous les jours, dans la belle saison, un excellent orchestre y joue, avec autant de verve que de précision, des symphonies et des ouvertures des maîtres célèbres. Mais, ce qu'il faut entendre principalement sous ces voûtes diaphanes, c'est l'exécution par une masse de voix avec l'accompagnement d'un orgue formidable et de nombreux instruments, des oratorios de Haëndel, de Sébastien Bach et d'autres illustres compositeurs. Ces grandes exécutions ont lieu à l'extrémité gauche, en entrant, du transept, où l'on trouverait, au besoin, assez d'espace pour réunir trois mille voix et instruments sur les gradins demi-circulaires qu'on y a disposés en face de l'orgue monumental.

Cet admirable palais de Sydenham, qu'on ferait mieux d'appeler *temple* (car sa nef longitudinale, ses bas-côtés et son transept lui donnent plutôt la forme d'une église que d'un palais), peut être considéré, en effet, comme le véritable temple de la nature, dont il réunit toutes les magnificences; et des arts, dont il offre les innombrables spécimens, dans l'ordre de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Inutile d'ajouter qu'il réunit principalement, ainsi que sa dénomination l'indique, toutes les merveilles de l'industrie moderne. Nous venons de voir comment la musique y est largement représentée, et ce n'est pas là un des moindres attraits de ce féerique monument de verre, deux ou trois fois grand comme Saint-Pierre de Rome. Elevé au milieu d'un parc, digne de celui de Versailles, sur un plan incliné d'où la vue s'étend à plusieurs lieues sur la Tamise et, dans le lointain, jusque sur la ville de Londres, il possède toutes les conditions qui forment un ensemble vraiment harmonieux.

La Belgique sera le but d'une autre excursion musicale dans le prochain numéro de la *Revue*.

L'abbé JOUVE,
Chanoine de Valence.

CORRESPONDANCE.

Annecy, le 3 avril 1864.

A Monsieur Louis ROGER, *rédacteur de la* Revue de Musique sacrée.

Monsieur,

J'ai lu avec beaucoup d'intérêt les numéros du 15 février et du 15 mars de la *Revue de Musique sacrée*. J'y ai trouvé, sur la notation du plain-chant, et sur les livres d'église destinés aux fidèles, des articles importants que j'ai provoqués, au moins en partie, et au sujet desquels je vous prie de vouloir bien me permettre quelques observations.

L'un de ces articles est de M. l'abbé Goormachtish, Régent de l'Ecole moyenne, à Courtrai, qui a cru devoir prendre part au débat que j'ai soulevé, dans la *Revue*, au sujet de la notation du plain-chant. Il s'oppose vigoureusement à l'emploi de la notation moderne, qu'il appelle une *inutile et dangereuse innovation*. Confondant la traduction avec la transposition, il suppose que, en adoptant la notation moderne, je suis disposé à mettre tous les tons sur la même dominante, et à armer la clef de trois ou quatre dièses.

Il n'en est rien. Ce sont là, je regrette de le dire, de vains fantômes dont on s'effraie très-mal à propos. L'édition en notation moderne du P. Lambillotte, que je ne cite ici que comme exemple, est aujourd'hui connue de toute la France et même de l'étranger. On peut y jeter un coup d'œil; on se convaincra que tout y est à sa place, que les divers tons du plain-chant n'y ont subi aucune altération, et que les dièses et les bémols y sont aussi inconnus que dans les livres de l'ancienne notation.

Mon honorable contradicteur ne se contente pas d'une seule clef. Il pense qu'il en faut un grand nombre pour éviter les transpositions, et c'est pour cela qu'il tient aux clefs de l'ancien système. C'est encore là une erreur. Toutes les mélodies du plain-chant, dans les huit tons adoptés par l'Eglise romaine depuis des siècles, se renferment dans une échelle de quinze ou seize notes au plus. Or, tout cela peut s'écrire facilement sur une portée à cinq lignes, avec clef de sol. Je pense que, en Belgique comme en France, seize notes ou positions différentes sont plus faciles à apprendre que cinquante ou soixante que présente l'ensemble des anciennes clefs, et

que, conformément aux principes de la géométrie, on doit y regarder la ligne droite et non la ligne courbe, comme la voie la plus directe pour arriver au but.

Mais il est inutile d'insister. M. l'abbé Bézolles, dans une excellente réponse qu'il vient d'adresser à M. Goormachtisch, et dont je le remercie, s'est donné la peine de prendre lui-même ma défense et de prouver à notre confrère de Courtrai qu'il n'est pas tout à fait au courant de l'état de la question. C'est plus qu'il n'en fallait pour lui faire comprendre que l'innovation que j'ai proposée n'est point aussi *inutile et dangereuse* qu'il l'estime.

Du reste, je suis bien aise de saisir cette circonstance pour dissiper une erreur à laquelle a pu donner lieu l'édition musicale d'Annecy, dont je n'ai point de difficulté à reconnaître les imperfections. Je ne tiens point à l'égalité des notes, qui n'existe d'ailleurs pas entièrement dans cette édition. J'aime le plain-chant aussi varié que possible, et j'admets complétement la manière dont il a été rhythmé dans la belle et bonne édition de Digne.

Je passe maintenant à vous, Monsieur le rédacteur. Vous avez écrit, sur le même sujet, un article très-remarquable. Vous y avez traité la question avec le talent et le sens pratique qui distinguent habituellement votre rédaction. Vous ne pensez pas, avec raison, qu'on fasse de l'art en ne faisant que de l'immobilité. Vous tenez compte de tout ce qu'il y a de légitime et de louable dans le progrès moderne, et vous admettez, comme une amélioration, la portée à cinq lignes avec clef de sol. Seulement, vous ne jugez pas qu'on puisse employer les notes de la musique moderne, parce qu'elles ont, dites-vous, « le » grave inconvénient de représenter des du- » rées *fixes et proportionnelles* que le plain- » chant ne reconnaît pas. » Vous pensez qu'elles sont « impuissantes à exprimer le » rhythme libre que représentent si bien les » carrées, notes à queue et les brèves, dont la » durée n'a rien de déterminé. »

S'il ne vous fallait que cette concession, pour mettre tout le monde d'accord sur le reste, je n'hésiterais pas à vous la faire, tant je suis habitué à être de votre avis, lorsque je lis les excellents articles que vous publiez dans la *Revue;* mais, il s'agit ici d'une question de principes, et il y a, de plus, des faits accomplis dont il importe de calculer les conséquences. Or, à ce point de vue, j'ai le regret de vous dire que je suis d'une opinion différente de la vôtre, et que vos raisons ne me convainquent pas tout à fait. Voici pourquoi :

Si les notes de la musique moderne représentent des durées *fixes et proportionnelles,* comme vous le dites fort bien, cela ne tient pas seulement à ce que la théorie l'affirme, mais encore à ce qu'elle fournit, par l'introduction de la mesure et l'égalité rigoureuse des temps, un moyen pratique de réaliser ce système. Supprimez cela, en effet, faites disparaître la mesure et l'égalité des temps; n'ayez plus que des valeurs de toute sorte, employées pêle-mêle, sans symétrie, sans autre point de repère que la séparation naturelle des groupes mélodiques, comme au plain-chant, et toutes les notes de la musique moderne deviendront forcément elles-mêmes aussi vagues et aussi indéterminées que celle de la notation ancienne.

Prenez un *Introït*, un *Trait*, ou tout autre morceau du graduel de Digne, l'*Hæc Dies,* par exemple; traduisez-le en notation moderne, en mettant les valeurs correspondantes à chaque note de l'ancien système; faites-le chanter en chœur, par les musiciens les plus habiles, par les professeurs mêmes du Conservatoire; on peut les défier de l'exécuter autrement qu'ils ne le feraient avec l'ancienne notation du plain-chant.

Il y a plus. Un fait dont il importe extrêmement de tenir compte, en cette matière, c'est que la manière d'exécuter le plain-chant ne tient pas seulement aux livres ou à la notation qu'on emploie; elle est aussi plus ou moins traditionnelle, dans chaque localité, et elle varie beaucoup d'un diocèse à un autre, d'un pays à un autre. Tous ceux qui voyagent quelquefois peuvent en faire l'observation. Même avec des livres parfaitement semblables, on rencontre souvent, dans l'exécution, des nuances, des différences notables, dans des églises à peine séparées entre elles par une distance de quelques lieues. Ce que j'appellerai la manière, le coup de main, est une affaire d'usage, de tradition locale.

En revanche, avec des livres de notations différentes, mais dont les uns sont la traduction exacte des autres, on obtient, dans une même église, une exécution d'un ensemble parfait, et sans qu'on puisse se douter que les livres ne sont pas de la même édition.

C'est ce qui arrive entre autres, dans nos diocèses de Savoie, où l'édition d'Annecy, en

notation moderne, est en usage depuis une douzaine d'années. On y chante simultanément avec des livres de l'ancienne et de la nouvelle notation, sans que le public puisse s'en douter, et sans qu'il en résulte la moindre cacophonie.

C'est vous dire, Monsieur le rédacteur, que la difficulté que vous avez signalée, et qui paraît très-grave, en théorie, n'existe pas dans la pratique, et qu'elle n'offre aucun inconvénient sérieux. Si je suis, du reste, peu disposé à admettre l'emploi des anciennes notes du plain-chant, sur la clef de *sol*, ce n'est pas qu'elles m'inspirent aucune répugnance, loin de là; mais c'est que je tiens à simplifier les choses, autant que possible. Je veux ouvrir la voie large à tout le monde, et faciliter l'accès du lutrin, et l'emploi de nos livres d'église, à tous les fidèles, sans distinction, et particulièrement à tous les élèves des diverses écoles, sans qu'ils soient obligés, pour cela, de se livrer à aucune nouvelle étude. Il y a là un point de vue important, et qui me paraît digne de fixer toute votre attention.

Quoi qu'il en soit, vous me pardonnerez bien, je l'espère, d'être descendu dans tous ces détails. J'ai cru devoir le faire, dans l'intérêt de la vérité, et pour empêcher des appréciations que je regarde comme erronées, et dont les conséquences pourraient être fâcheuses. J'aime à me persuader que cette petite discussion tout amicale, ne fera que contribuer à éclaircir de plus en plus la question qui nous occupe, et à nous conduire plus sûrement au noble but que nous cherchons à réaliser en commun, la vulgarisation et la bonne exécution du chant ecclésiastique.

Veuillez agréer, Monsieur le rédacteur, l'assurance des vifs sentiments d'estime avec lesquels j'ai l'honneur d'être,

Votre très-humble serviteur,

L'abbé PONCET,
Chanoine d'Annecy.

Je ne veux pas chercher à dissimuler le plaisir que m'a fait éprouver la lettre qui précède. Lorsqu'on traite une question qui se rattache à la philosophie des signes, on n'est pas toujours sûr d'être compris. Si je l'ai été par M. le chanoine Poncet, cela doit m'être doublement agréable; d'abord parce que l'assentiment d'un esprit éclairé est toujours très-flatteur, ensuite parce que j'acquiers la preuve que je n'ai pas perdu mon temps en faisant depuis dix années une étude toute spéciale des diverses notations et des diverses méthodes d'enseignement.

Il reste un point seulement sur lequel l'honorable M. Poncet n'est pas d'accord avec moi; c'est la forme des notes à jeter sur la portée à cinq lignes. Il persiste à voir un avantage dans l'emploi des notes de la musique usuelle. Pour moi, je n'en vois aucun et je vais le prouver.

La lecture des sons sur la portée est indépendante de la forme des notes. Si vous reconnaissez un *ut*, un *ré*, un *mi*, etc., de forme ronde, et de couleur noire ou blanche, vous reconnaîtrez tout aussi bien les mêmes notes se présentant sous une forme quadrangulaire, avec une couleur quelconque. Quand vous faites chanter les élèves d'après le méloplaste, est-ce qu'ils n'obéissent pas à la baguette tout aussi bien que si vous leur présentiez des rondes ou des carrées? Qu'est-ce donc qui les préoccupe si ce n'est *la place* que les notes occuperaient sur les lignes et interlignes de la portée, si on les y avait écrites. Tout l'embarras est là. C'est un travail intellectuel assez difficile que de chercher le nom de la note par le rang qu'elle occupe. C'en est un des plus rebutants que de recommencer ce travail toutes les fois que l'on change de clef, et c'est pourquoi nous préconisons l'unique emploi de la clef de sol pour le plain-chant.

Je répète donc que la forme des notes ne peut *en rien* favoriser leur appellation sur la portée. Je dis que les noires, blanches, rondes en usage dans l'écriture musicale donnent l'idée forcément de durées proportionnelles sans simplifier la lecture du plain-chant. Qu'il soit absolument impossible de donner une bonne interprétation à la séméiographie moderne, je ne voudrais pas l'affirmer. Il est certain que l'habitude a un grand empire, et je ne doute pas que le chant de l'Eglise ne soit très-bien rendu dans la Savoie, où les livres portent l'empreinte de l'écriture moderne. Seulement je ne vois pas pourquoi, ayant à confectionner des livres nouveaux, on ne choisirait pas une écriture qui, *théoriquement* et *pratiquement*, serait conforme à l'esprit du chant grégorien. Que l'on continue en Savoie de faire usage des livres qui y sont introduits, rien de mieux; mais je demande s'il ne serait

pas plus logique, là où tout est à faire, de bien faire pendant qu'on y est, pour n'avoir pas à recommencer.

Une noire sera toujours la moitié de la blanche, pour parler comme les solféges, tandis que la losange n'aura jamais que la durée conventionnelle qu'une théorie raisonnable voudra lui assigner.

A cela près, je suis heureux d'être d'accord avec M. l'abbé Poncet. Quant à la dernière lettre de M. Goormachtish, il est évident qu'elle était le résultat d'une méprise; si bien que dans le numéro même où elle paraissait, je condamnais la transposition du plain-chant telle qu'elle se trouve dans le Paroissien parisien de M. Kœnig. Notre honorable correspondant ne nous avait pas compris : voilà tout.

Louis ROGER.

LA MESSE DE ROSSINI.

L'illustre maître qui, depuis plus de trente ans, a dit adieu à la scène lyrique européenne, G. Rossini, vient de donner un pendant à son *Stabat mater*.

Seulement, le maestro, plus pénétré de la grandeur de son sujet, a moins sacrifié aux grâces vocales. — Inspiré par les vieux maîtres qui écrivaient à la lueur céleste de la foi, Rossini a donné à sa nouvelle œuvre un cachet religieux qui dans le *Stabat* est souvent remplacé par les vocalises les plus charmantes, et qui font dire : « *C'est fort beau, mais l'Opéra a passé par là.* »

La messe dont nous allons donner une analyse aussi fidèle que nos souvenirs nous le permettent, après une seule audition, est écrite à quatre voix : soprano, contralto, ténor et basse, avec soli, duo, trio, quatuor; avec chœurs et accompagnement provisoire de deux pianos et d'harmonium-Debain.

Quoique l'auteur ait donné à son œuvre l'épithète de *petite* messe solennelle, il en a fait une grande et belle composition.

Le *Kyrie*, en *ut* mineur, est d'une belle facture. Le *Christe eleïson*, écrit dans le style *alla Palestrina*, est d'une expression grandiose et nous a fait assister par la pensée aux exécutions de la chapelle Sixtine.

Le *Gloria in excelsis* débute par un solo de soprano. Le *Laudamus te* et les paroles qui le suivent, sont chantés par le chœur, sur un dessin très-suave de l'accompagnement dont les harmonies variées offrent des nouveautés de successions remplies de charme et d'imprévu.

Le *Qui tollis* à deux voix de soprano est éminemment religieux; il est supérieur au *Gratias agimus tibi*, chanté par le ténor dans un style presque lyrique.

Le *Quoniam*, solo de basse, est dans le même cas; mais la fugue du *Cum sancto* est un véritable chef-d'œuvre. Rossini y a jeté les fleurs mélodiques les plus fraîches, et la science la plus réelle en rehausse la valeur. — Cette fugue a été bissée.

Le *Credo* est d'une belle ordonnance. Il commence par un *tutti*, véritable affirmation des chrétiens qui croient au Dieu vivant.

Le *Crucifixus* de ce *Credo*, chanté par le soprano, est d'une grande expression. — Une fugue, différente de la première par le caractère, termine pompeusement le *Credo*.

L'*Offertoire*, méditation religieuse pour le piano, est une page qui semble avoir été écrite par le grand Sébastien Bach. Le succès de ce morceau a été immense, et M. Mathias l'a exécuté avec un talent hors ligne.

Le *Sanctus* à voix seule, est plein de grandeur, et le *Benedictus* qui le suit, quoique revêtu des grâces vocales dont nous parlions, est une inspiration ravissante.

Mais le chef-d'œuvre de cette messe, c'est l'*Agnus Dei*, solo adorable de contralto auquel le chœur répond avec une onction, une foi, une mélancolie religieuse ineffable. — Un bis général a fait recommencer cet admirable morceau.

Le quatuor vocal était confié au talent des sœurs Marchesi, de Gardoni et d'Agnesi. Les deux pianos étaient tenus par MM. Mathias et A. Peruzzi, l'harmonium par le jeune Lavignac. L'exécution était dirigée par M. Jules Cohen.

Cette messe a été exécutée le 14 mars 1864 chez M. le comte et Mme la comtesse Pillet-Will. Elle a inauguré leur magnifique hôtel de la rue de Moncey. Puisse-t-elle appeler les bénédictions du Ciel dans cette honorable famille!

A. ELWART.

CHRONIQUE.

Le mois de mars a été favorable à la musique religieuse. Nous avons eu de la peine à suivre toutes les auditions qui en ont été données. Cette année plus que jamais, la Semaine Sainte et les fêtes de Pâques ont fait sortir des

cartons une foule de compositions dont les beautés ont singulièrement étonné le public. Dans les églises, dans les concerts, dans les théâtres même et jusque dans des maisons particulières, le chant classique et la musique religieuse ont eu leurs grandes et leurs petites fêtes.

Nous allons essayer de mentionner les diverses exécutions, qui ont été assez nombreuses pour que chacun des individus composant le public parisien, en ait eu sa part.

Comme de coutume, la Semaine Sainte a permis au *Stabat Mater* de se produire sous plusieurs formes. Le Théâtre-Italien a fait entendre des fragments de Pergolèse, de Haydn et de Rossini. Malgré tout le mérite de ces œuvres immortelles, elles seront toujours moins goûtées au théâtre qu'à l'église, où leur véritable place est marquée. Le public des Italiens a pu les applaudir avec transport, mais il n'a pas été impressionné comme l'assemblée qui se trouvait au couvent des Oiseaux, où la troisième leçon des ténèbres était chantée par une religieuse, dont la belle voix de contralto fit l'admiration de Spontini une année ou deux avant sa mort, et qui aujourd'hui encore plonge dans l'extase les personnes admises dans la chapelle du couvent.

A Saint-Jacques-du-Haut-Pas, on a exécuté des fragments d'un *Stabat Mater* composé par M. Charles Magner, le jeune organiste de cette paroisse. On nous a fait l'éloge de cette œuvre, écrite par un artiste dont la conscience et le talent sont des gages d'avenir.

Le père Basuiau a fait entendre, dans la chapelle des jésuites de la rue de Sèvres, un *Stabat Mater* avec orchestre, de sa composition. Nous sommes heureux de pouvoir féliciter l'auteur des inspirations qu'il a répandues dans sa partition et du talent avec lequel il les a fait valoir. Combien ne serait-il pas à désirer que beaucoup de membres du clergé imitassent l'exemple du père Basuiau, en cultivant avec un grand et sérieux amour un art qui prête tant d'éclat aux cérémonies du culte et qui exige la connaissance de la langue lâtine, que les compositeurs ne possèdent pas toujours Il semble que ce soit parmi les lévites du temple que la musique religieuse devrait fleurir avec le plus de succès, et le malheur veut, au contraire, que ce soit parmi eux qu'elle est le plus délaissée. C'est avec tristesse que la critique est forcée de le constater.

A Sainte-Clotilde, cette année encore, on a exécuté les *Sept Paroles de Notre-Seigneur*, mises en musique par Loisel.

A Saint-Eustache, c'est l'œuvre de Rossini qui s'est chargée, comme de coutume, d'attirer la foule.

L'impossibilité d'être à la même heure dans les églises de Paris le jour de Pâques, nous permet seulement de constater la bonne exécution de la messe impériale de Haydn à Saint-Thomas-d'Aquin.

A Saint-Germain-des-Prés, on a chanté une messe de M. P. Serrier, sous la direction de M. Gros, maître de chapelle de cette paroisse. L'œuvre est d'un musicien studieux; qui dit studieux dit instruit, car il est remarquable que ceux qui étudient avec le plus de constance sont ceux précisément qui ont le moins à apprendre. L'exécution a été excellente.

M. Verschneider, maître de chapelle du couvent des Oiseaux, est forcé, vu les ressources vocales de sa chapelle, d'arranger pour voix égales les compositions qu'il veut faire entendre C'est ainsi qu'il a fait exécuter, le jour de Pâques, la messe en *si* bémol de Haydn. Le bon goût de M. Verschneider s'est montré aussi bien dans l'arrangement que dans l'exécution.

Le lundi de Pâques, monseigneur Pavy, évêque d'Alger, qui avait prêché la veille à Saint-Germain-des-Prés en faveur de Notre-Dame-d'Afrique, dont il s'est fait l'intrépide apôtre, prenait la parole à Saint-Thomas-d'Aquin, devant un auditoire dont le faubourg Saint-Germain avait le droit d'être fier. Le savant et courageux prélat a montré une éloquence enrichie de toute la poésie qu'il a rapportée de la terre de saint Augustin. Comme il fallait à cette parole accentuée, brillante et souveraine, une musique qui ne fût pas outrageante, le maître de chapelle de cette paroisse, M. Dhibaut, avait composé un salut des meilleurs morceaux de son répertoire. C'était: 1° un *Tantum ergo*, de Durante, composition d'un grand style et d'un magique effet; 2° un *Ave Maria*, de Winter, chant gracieux que M. Quesne fait admirablement valoir; 3° l'*O Filii et Filiæ* liturgique, chanté à l'unisson par toutes les voix, ce qui permet au peuple de prendre part au chant de l'église; 4° un *Da pacem* à quatre voix, de M. Dhibaut. Ajoutez à cela des préludes et interludes d'une fraicheur des plus suaves, exécutés sur le grand orgue par M. Grillé, et vous aurez une idée de ce beau salut, où l'art de Haydn et de Mozart secondait avec tant de bonheur l'art de Bourdaloue et de Bossuet.

Nous avons dit à cette place qu'un amateur distingué de Niort, M. Beaulieu, avait fondé à Paris, en engageant une partie de sa fortune, une Société pour l'exécution du chant classique. Cette œuvre compte déjà cinq années d'existence. Nous ne dirons pas avec quelle faveur elle avait été accueillie. Dans la pensée du fondateur, les auditions données par elle devaient provoquer en France un mouvement favorable au chant classique et à la musique religieuse. Le dernier concert auquel nous avons assisté le 31 mars a dû détruire plus d'une illusion, non toutefois dans l'esprit du respectable M. Beaulieu, qui est mort assez tôt pour ne pas voir sa fondation singulièrement compromise.

Les concerts de musique religieuse jouent de malheur décidément. On dirait qu'on en veut à la gloire immortelle des maitres qui ont illustré ce genre. Après une mauvaise exécution il en vient une autre qui est détestable. Le coup de pied de l'âne suit de près le coup de dent du loup. Quelques victoires encore comme celles qu'elle vient de remporter, et la musique religieuse est perdue en France. Perdue, avons-nous dit, non vraiment. Si on la maltraite sur presque tous les points, on lui élève des autels dans plus d'une âme d'élite. Cette foi constante, cet amour inaltérable et délicat que lui portent de rares élus, c'en est assez pour la sauver du naufrage.

Dirons-nous le sans-façon avec lequel les chœurs trop peu nombreux de la Société Beaulieu ont exécuté les 3e, 19e et 21e strophes du *Miserere* de Jomelli, le final d'*Eliza* de Cherubini, le *Dies iræ* du regrettable fondateur, l'*Alla riva* de Palestrina et la première antienne du couronnement de Georges II? En conscience, il devrait être défendu de défigurer ainsi, en public, des œuvres justement vénérées. Il faut excepter pourtant la *bataille de Marignan*, de Jannequin, qui était supportable à côté du reste. Les solos étaient dits par M. Paulin, qui a impatienté le public avec l'air de *Saül*, de Hændel; par M. Battaille, qui n'a pas eu plus de chance avec l'air d'*Aétius*, de Hændel; par madame Vandenheuvel Duprez, qui a dit avec autant de goût qu'il y en avait peu ailleurs les solos du *Dies iræ*, ceux du *Miserere* et l'air d'*Idoménée*, de Mozart. Un octuor, de Mozart, pour instruments à vent, a fort heureusement égayé la soirée qui en avait grand besoin.

M. Deloffre conduisait l'orchestre et M. Marié les chœurs. On se demandait pourquoi ce luxe de batteurs de mesure. Nous n'avons jamais rien vu de plus insupportable que ce chef incommode qui se plantait entre Mme Duprez et

Mlle Bonias pour conduire quoi? un duo!! Il nous semble que M. Deloffre eût suffi de reste.

L'Œuvre de la Miséricorde nous a offert une compensation que les amateurs intelligents appelaient de tous leurs vœux. Bien que le concert donné sous la direction de M. Edouard Rodrigue n'eût pour interprètes que des gens du monde, il a complétement satisfait le public. Il n'y avait pas là une Société organisée avec des statuts, des conventions et des prétentions; pourtant tout a marché à merveille. Qu'est-ce à dire, si ce n'est que tout va de travers quand le commandement pèche, et qu'un chef de chœurs habile tire parti des éléments les plus modestes. M. Rodrigue mérite nos compliments, et nous les lui adressons au nom des admirateurs de la musique religieuse et classique.

La Société des concerts du Conservatoire a donné deux concerts spirituels des plus brillants. Le premier avait lieu le vendredi saint et le second le jour de Pâques. Nous avons pu entendre quelques morceaux de musique religieuse exécutés d'une manière remarquable. Des fragments de Sébastien Bach, un *Pie Jesu* de Cherubini, un *Ave verum* d'une insignifiance parfaite, de M. Gounod, l'*O Filii*, double chœur, de Leisring, et l'*Alleluia* de Haendel, nous ont procuré des émotions dont le souvenir augmente encore notre admiration pour ces maîtres de l'art.

La musique d'orgue a eu sa grande et belle part dans les prodigalités du mois qui vient de s'écouler. Un artiste dont la réputation est fondée sur des titres incontestables, dont le talent comme compositeur et comme exécutant fait le plus grand honneur à l'art moderne, M. Lemmens, professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles et organiste du roi des Belges, est venu nous visiter. Il a donné quatre séances auxquelles ont assisté Rossini, Auber, Meyerbeer, Ambroise Thomas et beaucoup d'artistes distingués dont l'empressement a dû faire comprendre à l'éminent organiste que l'hospitalité est aussi bien entendue en France que chez les montagnards écossais. Les trois premières de ces séances ont eu lieu dans les ateliers de M. Cavaillé-Coll, facteur d'orgues d'église, rue de Vaugirard. C'était le vendredi, le samedi saints et le dimanche de Pâques. M. Lemmens a joué sur un instrument encore inachevé, commandé pour sa chapelle par M. le marquis de Lamartye. Cet orgue aura trente-six jeux. Il est remarquable par sa sonorité, par la délicatesse et la pureté des timbres, par l'unité qui règne dans tous ses effets. M. Lemmens a profité avec un rare talent des ressources qui lui étaient offertes par ce bel instrument. Il a fait entendre quantité de pièces tirées de son *Ecole d'orgue*, ou empruntées à un ouvrage inédit qu'il se propose de publier sous ce titre : l'*Organiste catholique*.

On nous avait dit que M. Lemmens avait imposé à son style une transformation évidente; que sa manière de comprendre l'orgue catholique différait aujourd'hui de ce qu'elle était il y a quelques années. Bien que nous ne l'ayons pas entendu la première fois qu'il est venu à Paris, il nous a été facile, en comparant ses compositions écrites, de vérifier ce qu'il y avait de vrai dans cette assertion. Oui, en effet, M. Lemmens est entré dans une nouvelle voie. Ses travaux récents attestent une propension énergique vers un genre qui introduirait à l'église toutes les formes de la pensée musicale sans pourtant compromettre la sainteté du temple. Nous ne savons quel chemin l'éminent organiste fera faire à son talent dans cette carrière qu'il vient d'ouvrir, mais il est hors de doute qu'il a déjà franchi d'énormes distances. Il possède pleinement aujourd'hui l'art d'intéresser et de tenir en éveil un auditoire exigeant. Son jeu a de la couleur, de la variété, de la grâce et de l'élégance, et toutes ces qualités on est heureux de les retrouver dans ses compositions. La grande affaire était de joindre à cela la correction sévère, inséparable d'une œuvre destinée à vivre. M. Lemmens y est encore parvenu, de l'aveu des musiciens les plus compétents.

Le lundi de Pâques, M. Lemmens a donné une audition sur l'orgue de Saint-Sulpice, dont M. Lefébure-Wely lui a fait les honneurs avec une louable courtoisie. On a eu du plaisir à retrouver sur le chef-d'œuvre de M. Cavaillé-Coll les morceaux exécutés les jours précédents sur un orgue de petite dimension.

M. Lemmens est parti le lendemain pour Londres, emportant le souvenir des félicitations qu'il a reçues de Rossini, de Meyerbeer et d'Auber, ainsi que des artistes venus pour l'entendre de tous les points de Paris.

Une circonstance inattendue nous a permis d'assister à une pareille séance de musique d'orgue donnée sur l'orgue de Saint-Sulpice pour les sociétés savantes. Cette fois, c'est un organiste français, M. Lefébure Wély, qui tenait l'instrument. Nous ne provoquerons pas des comparaisons parfaitement inutiles et peut-être dangereuses. Le talent de notre compatriote est hautement apprécié, même au delà des frontières. Il y a longtemps qu'il s'est placé au rang le plus élevé et qu'il a manifesté le génie particulier de la France sur un instrument qui semblait exclure autrefois les qualités propres à notre nation. En écoutant M. Lefébure Wély, nous nous réjouissions de posséder parmi nous un talent si original, si pur, si gracieux, si spirituel, qu'on nous passe le mot, et en même temps si discrètement sérieux. Nous pensions que la perte de l'art n'est pas si prochaine puisque, à quelques jours de distance, il nous avait été donné d'admirer deux artistes dont le talent semble ouvrir aux jeunes musiciens tant d'horizons nouveaux.

M. Lefébure Wély a joué divers morceaux qui ont fait le plus grand plaisir. Nous citerons plus particulièrement son Offertoire en *fa*, exécuté pour la première fois, croyons-nous, lors de l'inauguration de l'orgue de Versailles; une fugue en *mi* majeur, de Sébastien Bach, admirablement jouée mais qui faisait désirer un autre mélange des jeux; un orage, avec toutes ses péripéties; un grand chœur, pour finir, morceau d'une belle facture qui remplissait l'église de ses harmonies sonores.

On voyait que M. Lefébure s'est rendu familier le clavier gigantesque de l'orgue de Saint-Sulpice. Il a produit de très-beaux effets et son jeu ne paraissait pas embarrassé par des difficultés matérielles. L'auditoire qui se tenait dans la nef a suivi avec intérêt toutes les parties de la séance. L'orgue et l'organiste ont eu le même succès, et le maestro Rossini, sur qui tous les regards étaient fixés, a paru satisfait de l'un et de l'autre. Le grand homme allait se retirer lorsque l'orage a commencé. « Un orage! s'est-il écrié, cela m'amuse toujours; je reste. » Et il est resté en effet.

Louis ROGER.

CHRONIQUE DE LA PROVINCE.

On a exécuté, le lundi de Pâques, dans l'église Notre-Dame-des-Doms, à Avignon, la messe en *ut* majeur, à quatre voix, de Beethoven.

Voici ce que nous lisons à ce propos dans un excellent article de la *Revue des bibliothèques paroissiales* du diocèse d'Avignon :

« Le génie si audacieusement nouveau de Beethoven se révèle dans cet ouvrage comme dans ses autres grandes compositions plus connues de musique instrumentale,

auxquelles il doit sa haute renommée. Ici, son inspiration est modifiée sous l'influence du texte des prières de l'Église. Le son des voix ajoutées aux instruments de l'orchestre transforme sa manière d'écrire et ajoute à ses effets de nouveaux et splendides contrastes de sonorité : on retrouve toujours la même ampleur de la phrase musicale unie à l'extrême richesse d'un tissu harmonique nuancé par le coloris le plus brillant et le plus vigoureux.

» L'indication placée en tête de la partition allemande, *Messe à quatre voix, en trois hymnes*, fait supposer qu'elle a été écrite sous une impression spéciale qu'il ne nous est pas donné de connaître ; et nous ne savons si ses biographes ont cherché à l'expliquer.

» Quoi qu'il en soit, les accents de la plus touchante supplication succédant tour à tour soit aux élans d'une verve brûlante, soit aux éclats d'un enthousiasme toujours croissant et passionné, mettent bien en relief la nature de cet impétueux génie qui semblait avoir poussé jusqu'aux dernières limites le lyrisme de la symphonie.

» Le *Kyrie*, suivi du *Gloria in excelsis*, serait donc la première partie de cette trilogie : l'hymne des anges, répondant à la prière émue, attendrie de l'humanité, serait comme le prologue précédant l'exposition des dogmes de la foi, et préludant au récit des mystères de l'Incarnation et de la Rédemption, dont le Symbole de Nicée va nous dérouler le sublime tableau.

» A la douce et sereine prière du *Kyrie*, ont succédé les transports d'allégresse du *Gloria ;* puis les chants du *Laudamus*, du *Benedicimus*, de l'*Adoramus*, selon l'expression variée que comporte le sens des paroles. Quel gracieux dessin que celui qui serpente dans l'orchestre depuis le *Gratias agimus* jusqu'au *Qui tollis*, et dont tous les instruments se renvoient tour à tour les échos ? Le quatuor du *Qui tollis* se dessine sur un fond syncopé par les instruments à archet, que viennent rehausser de mélodieuses rentrées de clarinettes et de bassons en amenant avec un intérêt toujours croissant le *Quoniam tu solus*. La fugue du *Cum Sancto Spiritu* offre un remarquable exemple de la liberté de style et de l'art avec lequel Beethoven sait rattacher au sujet principal les épisodes les plus inattendus, et préparer, par des modulations hardies, le style plus serré du stretto et l'éclat de sa conclusion.

» Le *Credo* nous offre à son tour la réunion des mêmes beautés. Le temps et l'espace nous manquent pour les signaler toutes ; nous voudrions pouvoir nous arrêter davantage sur le début de ce deuxième hymne. Forcé d'être bref, nous le considérerons dans son ensemble. Pouvons-nous cependant détacher nos regards de cet admirable quatuor de l'*Incarnatus est* et des émouvants effets du *Crucifixus* et du *Passus ?* Ce splendide *Credo* fait bien voir que, parmi les rares qualités de Beethoven, il faut compter, comme le dit M. Fétis, « ce sentiment intime d'une instrumentation qui ne ressemble à celle d'aucun autre auteur ; personne n'a possédé aussi bien que lui l'art de remplir l'orchestre et d'opposer des sonorités à d'autres sonorités. De là vient que l'effet de ses grands ouvrages surpasse en puissance tout ce qu'on avait fait avant lui. »

» Ces qualités nous ont même paru poussées jusqu'à l'exagération dans quelques parties de l'œuvre : l'intérêt dramatique et musical y gagnerait encore davantage, s'il n'était point obtenu par un mouvement passionné qui n'est pas toujours en rapport avec le sens des paroles : pourtant la magnificence de l'exécution, la merveilleuse beauté des voix, la vigueur et la précision de l'attaque dans le sujet et les réponses de la fugue *Et vitam venturi*, malgré sa difficulté, désarment la critique et ne laissent place en notre âme qu'au plus vif sentiment d'admiration.

» Le *Sanctus* ouvre à son tour, avec une solennelle majesté, la troisième partie, le dernier hymne de l'œuvre : il commence par un chant en accords plaqués, modulant à la manière palestrinienne. La verve du compositeur s'exalte au *Pleni sunt cœli* ; elle déborde, elle éclate avec délire dans l'*Hosanna in excelsis*, pour se calmer et se recueillir dans l'ineffable quatuor du *Benedictus*, où l'inspiration du maître a rencontré de si dignes interprètes dans le chant des solistes. Quelle ravissante extase ne vous procure pas ce *Benedictus*, où l'harmonieux récit des voix se mêle aux gracieux dessins des violoncelles, en se croisant avec les échos affaiblis d'une lointaine et douce psalmodie murmurée à l'unisson par le chœur sous les fleurs d'un accompagnement exécuté à l'octave par le hautbois et les violons ? Et puis, quelle aisance dans cette modulation qui rapproche en trois accords les deux tons si éloignés de *fa* et de *la* majeur, pour nous replonger dans la brûlante ivresse de l'*Hosanna !*

» Le *Pater* de la liturgie, chanté à l'autel par le célébrant, laisse aux exécutants le temps de reprendre haleine, avant d'achever l'œuvre que vont couronner avec une heureuse tendresse les accents de l'*Agnus Dei* et du *Dona pacem*. Que de tristesse dans ces *Miserere*, que soupirent alternativement les voix graves et les voix aiguës ! quel admirable contraste avec les élans si expressifs du *Dona pacem !* puis enfin, quels magiques effets d'harmonie par lesquels le grand maître prépare la rentrée de la phrase si douce et si calme du *Kyrie*, qui a commencé l'œuvre et qui vient la terminer. Ainsi l'on voit l'astre du jour, après avoir embrasé l'atmosphère et versé sur nos têtes ses radieuses clartés, tempérer, à son déclin comme au début de sa carrière, l'ardeur de ses feux, et finir par s'éteindre en disparaissant à l'horizon.

» Comment rendre un digne témoignage à l'éblouissante exécution de ce chef-d'œuvre ! quelle perfection dans le jeu de l'orchestre et dans ces étincelants détails que les divers instruments, violons, basses, flûtes, hautbois, cors, clarinettes, ont fait valoir avec tant de grâce et d'aplomb ! que de fraîcheur, d'éclat et de velouté dans ce mélange des divers timbres de la voix humaine, rivalisant d'une noble émulation pour concourir à l'unité d'un ensemble surprenant qui fait envie aux plus célèbres réunions musicales de l'Europe ! Ces voix de nos orphéonistes et des choristes de nos paroisses mises en relief par les riches dessins de l'orchestre, produisaient sur l'oreille un effet analogue à celui qu'offrirait aux yeux l'aspect d'un inestimable joyau, où diamants, saphirs, émeraudes et rubis, se trouveraient montés sur des rameaux d'or pur, façonnés par le travail de la plus exquise orfévrerie. »

OIGNIES. — Les fêtes de Pâques ont été célébrées dans notre paroisse avec une grande magnificence, et nous devons dire que la musique y a contribué pour sa grande part. Le chœur de chant des jeunes filles formé, avec tant d'intelligence et de persévérance par la généreuse fondatrice de l'église, a exécuté d'une manière très-remarquable la messe impériale de Haydn, l'*Alleluia* de l'oratorio le *Messie* de Haendel, un *Magnificat* de Mozart, la messe en *si bémol* d'Hummel, et plusieurs motets des meilleurs maîtres.

Les orgues venaient de recevoir une importante addition d'une pédale séparée, composée de deux jeux de seize pieds ouverts, de deux jeux de huit pieds, et dont la parfaite réussite en fait un instrument supérieur. M. Schmitt, maître de chapelle de la reine d'Espagne, chevalier de l'ordre de Saint-Grégoire-le-Grand, un de nos plus éminents

artistes, a tour à tour ému et passionné la foule qui n'a pas cessé de remplir les vastes nefs de l'église pendant toute la durée des offices. L'orgue était bien, sous les doigts du célèbre organiste, le roi des instruments, comme disait Mozart.

L'émotion des assistants a dû assurément être, pour madame de Clercq, une légitime satisfaction et une douce récompense de sa charité inépuisable.

Les grandes orgues d'Oignies font le plus grand honneur à la maison Barker et Verschneider dont le *Moniteur* fait aujourd'hui l'éloge.

BIBLIOGRAPHIE.

MOIS DE MARIE,

Par Monseigneur PAVY, évêque d'Alger, in-32.

DU CULTE DE MARIE,

Par le même, in-32 (1).

Monseigneur Pavy, évêque d'Alger, qui vient de faire à Paris des prédications dont l'éclat et le retentissement produisent de si bons résultats pour l'achèvement de la chapelle élevée de l'autre côté de la Méditerranée à Notre-Dame d'Afrique, Monseigneur Pavy, disons-nous, a écrit un Mois de Marie où se retrouvent sous la plume de l'écrivain toutes les qualités de l'orateur.

La poésie coule à flots dans ce livre, et la chaleur de la conviction y circule abondamment. C'est un petit chef-d'œuvre que la popularité acclame. C'est une merveille aussi que l'auteur ait su trouver une forme et des idées nouvelles après tant d'ouvrages écrits sur le même sujet par des docteurs, des Pères de l'Église, des saints illustres qui semblaient avoir dit le dernier mot sur la mère des anges et des hommes.

Avec le *Mois de Marie,* Monseigneur Pavy nous donne le *Culte de Marie.* Ces deux petits livres sont inséparables. La pensée indiquée dans l'un est parfois développée dans l'autre. Des deux côtés, même charme, même élégance, même ferveur, même amour et même éloquence.

La seconde édition que nous annonçons est certainement appelée au sort de la première. Ce sera un grand bienfait pour le culte de la sainte Vierge, si la piété, le zèle et l'empressement des fidèles propagent ces deux ouvrages du vénérable prélat. On aura rendu plus facile l'apostolat qu'il s'est imposé en venant demander à la France le moyen de réhabiliter la femme sur la terre d'Afrique, et de mettre en vénération celle qui a pris dans ses mains, il y a dix-huit siècles, le salut et la dignité de la famille.

E. REPOS.

(1) Rue Bonaparte 70, prix net, *franco*, de chaque volume 1 fr. Des dépôts de ces ouvrages ont été faits à Toulouse, Montpellier, Marseille, Avignon, Aix, Lyon, etc.

NOUVEAU MOIS DE MARIE EN HISTOIRES

Recueil de faits et récits contemporains et historiques, où la dévotion à la Sainte Vierge est mise en pratique par les chrétiens, dans toutes les positions de la vie; par M. l'abbé E. LALANDE. — Un vol. in-12, broché, prix net : 2 fr.

Nous donnons avec cette livraison un *Pie Jesu* à trois voix de M. Achille Lesecq.

E. REPOS, *Directeur-Gérant.*

Versailles. — Imprimerie de BEAU jeune.

LE PLAIN-CHANT. 5e ANNÉE. — N° 7 — 15 MAI 1864. LA PAROISSE.

REVUE DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE

Avis : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Éditeur, Directeur-Propriétaire de la Revue et des Répertoires de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1863 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

RAPPORT

Sur les Conférences ouvertes le 6 *juin* 1862 *par le Comité de rédaction et de patronage de la* Revue de Musique sacrée (1).

(Suite.)

L'histoire du chant ecclésiastique distingue trois époques durant lesquelles ce chant a eu sa physionomie particulière.

A la première époque appartiennent les chants sacrés qui ne sont proprement ni mesurés, ni prosaïques ou oratoires, mais qui néanmoins possèdent un certain rhythme; ceux-là constituent le véritable chant populaire de l'Eglise catholique.

Le chant des psaumes, cantiques, leçons, épîtres, évangiles, versets, oraisons, tient à ce genre, assez difficile à cause des exigences de l'accent.

A la deuxième époque, qui est celle de saint Ambroise, appartiennent les chants métriques, c'est-à-dire rhythmés métriquement à la manière moderne, ou sur des paroles arrangées selon les lois de la versification, sans que pour cela la mélodie soit métriquement mesurée. Ainsi les hymnes, le *Te Deum*, les *Kyrie*, *Gloria*, etc., furent composés par les poëtes chrétiens pour détourner les fidèles des chansons profanes auxquelles ils adaptèrent souvent des mélodies populaires.

(1) Voir le dernier numéro.

Elles furent introduites dans l'Eglise, dépouillées toutefois de leurs accessoires mondains (1), incompatibles avec la dignité des cérémonies religieuses.

Le rhythme métrique ne fut pas toujours scrupuleusement observé dans ces airs accueillis par l'Eglise. Nous devons même dire que ce rhythme ne fut admis que comme accessoire, et fut sacrifié souvent pour donner à ces chants un caractère plus grave et plus majestueux. Malgré cela, ils doivent être appelés métriques parce « qu'en les chantant, » dit Gui d'Arezzo, nous semblons les scander » par pieds comme des vers. »

A la troisième époque appartiennent les chants sacrés réunis et classés par le pape saint Grégoire le Grand, au VIIe siècle (*centonizavit Greg. magnus*). Ils forment ce que nous appelons le graduel et l'antiphonaire. Ils ont été composés, chantés, et s'exécutent encore selon le rhythme mélodique, qui est le rhythme propre au plain-chant. — Le rhythme mélodique n'admet pas la mesure, ni le retour régulier de certaines cadences ou phrases musicales. — On ne veut pas dire que certaines formules mélodiques, certains neumes ne reviennent de temps en temps; mais ce retour n'est pas fixe, déterminé, attendu à tel ou tel point de la mélodie. L'allure du rhythme mélodique, propre aux introïts, graduels,

(1) Script. Gerb.

versets alléluiatiques, offertoires, communions, traits, antiennes, est libre, indéterminé, vague, tantôt vif, tantôt modéré et plein de douceur; — triste ou gai, harmonieux ou triomphal, céleste ou humble, le plain-chant ou chant grégorien s'accommode à toutes les impressions de l'âme, à toutes ses aspirations, à tous ses états, et s'harmonise admirablement avec les divers mystères de l'Eglise catholique.

Le plain-chant a un rhythme qui repousse l'égalité des notes, la mesure métrique et la manière prosaïque ou oratoire du discours. L'Eglise a conservé (ainsi que nous l'avons dit) le rhythme psalmodique, créé aux premiers jours du christianisme, et le rhythme métrique créé par saint Ambroise.

Mais son chant favori est le rhythme mélodique, vraiment seul populaire, parce qu'il est naïf, simple, facile, comme le peuple pour lequel il est fait.

Qu'on y fasse attention, la mélodie populaire ne se trouve pas seulement dans l'œuvre composée par saint Grégoire le Grand. L'Eglise est toujours féconde. Le commencement du travail date du VIIe siècle; mais les siècles postérieurs, XIe, XIIe et XIIIe, virent éclore les chants sacrés les plus aimés des fidèles, les plus populaires, parce qu'ils sont plus mélodiques, plus naïfs, plus simples, plus faciles que les cantilènes grégoriennes. Ce sont des chants pour la plupart syllabiques ou peu chargés de notes, divisés par phrases mélodiques qui se représentent assez souvent dans le cours du même morceau. Leur forme, tout en appartenant à la modalité grégorienne, est plus musicale, moins vague, plus caractéristique. Ce sont les proses : *Stabat mater; Dies iræ; Victimæ paschali laudes; Lauda Sion Salvatorem*; *Veni sancte spiritus*; un grand nombre d'hymnes; les antiennes à la Sainte-Vierge : *Alma redemptoris mater; Salve Regina; Memorare*; *Sub tuum præsidium*; *Regina cœli lætare*; l'office des morts; les litanies; des antiennes sans nombre; les chants des matines.

N'oublions pas les chants de l'*O filii* du jour de Pâques, de l'*Attende* pour le Carême et du *Rorate* pour l'Avent, quoique ces deux derniers soient de composition plus moderne.

La liste innombrable des mélodies adoptées par l'Eglise catholique pour son usage suffit pour démontrer clairement que leur rhythme est purement mélodique, par conséquent différent du rhythme musical, différent encore du rhythme prosaïque qui a plus d'affinité avec une lecture à haute voix qu'avec un air proprement dit.

Ainsi nous avons répondu à la seconde question : « Quelle est la nature du rhythme particulier au plain-chant? »

Abordons maintenant le § 3 de la quatrième question.

III. *Quelles sont les causes qui ont amené la disparition du rhythme dans le plain-chant?*

Ces causes sont nombreuses : énumérons les principales, celles qui nous ont paru porter les plus rudes coups au rhythme du chant ecclésiastique.

Ce furent d'abord les premiers essais d'accompagnement ou d'harmonisation quelconque. Ainsi la diaphonie, l'organum et le déchant (1) firent disparaître en couvrant et en chargeant la mélodie, son allure libre, son rhythme dégagé, vague, indéterminé. — La musique mesurée se développant de plus en plus, nous arrivons à l'époque où on essaya de combiner l'élément profane avec la musique sacrée. Ce fut vers la fin du XIIIe siècle que se fit cette révolution dans l'art musical religieux.

Evidemment les exigences d'une musique à rhythme parfaitement déterminé, devaient amener un changement radical dans l'exécution d'un chant à rhythme libre, indéterminé, — un alliage à proportion égale était impossible, — l'un ou l'autre devait succomber. — Ce fut la musique mesurée qui l'emporta, et aussitôt tout changea. Tonalité, modalité, échelle diatonique, allure indépendante, couleur et caractère, tout disparaissait pour ne se mouvoir dorénavant que selon les lois d'une inflexible rigueur dans un mouvement raide et précis.

C'est alors qu'apparurent ces compositions bizarres, contre-points, contre-points fleuris, motets, faux-bourdons, imitations à canon, etc. — Il ne nous appartient pas de juger et de condamner ces apparitions successives; elles étaient probablement dans les besoins

(1) Le déchant, *discantus*, suivant Francon, est la réunion de plusieurs mélodies ajustées les unes sur les autres, dans la même proportion; de là le contre-point.

Hucbald, né en 840, mort en 930, moine de Saint-Amand, au diocèse de Tournay, fit un grand usage de l'organum, mais ne l'inventa pas. — La diaphonie ou harmonie ecclésiastique existait deux siècles avant, du temps d'Isidore de Séville. — L'organum était l'accord à la tierce, et aussi à la quarte, à la quinte et à l'octave. La diaphonie, au XIe siècle, dit Jean Cotton, était appelée ordinairement *organum*.

de l'époque, et sans doute étaient comme l'avant-coureur d'un art nouveau destiné à envahir même les temples du Seigneur.

Mais ces œuvres de mauvais goût ne sont plus de notre époque. Les erreurs du passé sont pour nous autant d'avertissements, et il serait temps de rendre au chant sacré de la liturgie catholique son antique splendeur en lui restituant son exécution libre, simple et populaire.

Une des principales causes en nos temps modernes de la disparition du rhythme dans le plain-chant est cette manie qui a détruit l'ancien chant romain traditionnel et lui a substitué des plains-chants arrangés par des hommes fort peu scrupuleux au détriment du bon goût, de la tradition et de l'intelligence de ce qu'exige des hommes la religion catholique. Les livres de chant édités au XVIIe et XVIIIe siècles ont fait disparaître le rhythme du plain-chant. A Paris, par exemple, sauf dans quelques églises, on n'en voit plus aucune trace.

Ce n'est pas tout. Le rhythme seulement n'a pas disparu. C'est le chant lui-même, auquel les fidèles ne participent plus depuis longtemps. Pourquoi donc? — Lepeuple nous répondra. « Le chant est dans un diapason trop grave; nos mélodies sont confiées à des voix caverneuses. Il nous est impossible de nous y associer. Nous laissons faire le lutrin. Aussi nous n'aimons plus les offices en plain-chant; aussi bien avons-nous oublié nos antiques cantilènes, puisque maintenant on ne les chante plus pour nous. »

Une dernière et terrible cause de la disparition du plain-chant et de son rhythme, c'est l'introduction de la musique profane dans les églises. — Les fidèles sont habitués à l'allure vive, enjouée, rapide, sautillante de la musique dont nous parlons maintenant. — Comment auraient-ils pu tenir à quelques vestiges du vieux chant traditionnel, que nos pères exécutaient avec tant d'enthousiasme, et à quelques mélodies qui les fatiguent et les éloignent par leur caractère lourd, monotone et pesant? Voilà, hélas! trop de causes qui ont enlevé au chant grégorien sa couleur naïve, suave, douce, religieuse. — Le mal nous est connu. Cherchons-en le remède, et le plain-chant avec son rhythme mélodique nous sera rendu, et tous prieront dans l'unité de la foi et l'enthousiasme des vieux chants sacrés.

Le rapporteur, GEORGES SCMITT.

(La suite prochainement.)

MÉMOIRES

dont l'impression a été votée soit par le Congrès soit par le Bureau du Congrès.

—

(Suite. — Voir le n° du 15 mars.)

L'importance qu'a pour nous tout ce qui se rattache à l'enseignement du plain-chant nous détermine à publier *in extenso* le projet d'organisation envoyé au Congrès par M. P. Delort, alors maître de chapelle à Saint-Pierre, de Chaillot, et aujourd'hui à Saint-Honoré :

Plan d'un enseignement pratique et général du plain-chant et de la musique d'église,

PAR M. P. DELORT,

Maître de Chapelle de Saint-Pierre-de-Chaillot.

« Les arts, comme les sciences, ne se perpétuent, ne progressent, ne se généralisent que lorsqu'ils ont passé par le creuset de l'analyse; alors, des esprits observateurs réduisent en préceptes les lois qui les régissent et en proposent en public la démonstration; cela constitue une méthode, cela s'appelle un enseignement.

» Le plain-chant et la musique religieuse ont-ils une méthode, ont-ils un enseignement? Je n'en trouve aucune trace sérieuse dans les siècles précédents, et cela n'a rien d'étonnant. De nos jours, je vois un homme de bien, un homme de génie, Choron, fondant une école qui enfanta quelques grandes individualités et à laquelle la France doit une de ses plus grandes gloires chantantes; plus près de nous, je ne découvre plus rien. Aussi le chant de nos églises est-il resté dans un état d'infériorité qui malheureusement n'est contesté par personne.

»Vous vous êtes réunis, Messieurs, dans l'intention de rendre à cette partie du culte l'importance, la supériorité qui lui manquent aujourd'hui, et cela faute d'un enseignement rationnel, fortement conçu, clairement exposé, et franchement accepté.

» Désirant moi-même seconder vos généreux efforts, j'ai cru devoir vous soumettre un plan d'enseignement dont voici les principales dispositions :

» 1° Réorganisation des maîtrises;

» 2° Enseignement du chant, dans les séminaires, par un professeur spécial;

» 3° Création d'une école spéciale de plain-chant et de musique sacrée.

» 1° *Réorganisation des maîtrises.* — Les

maîtrises seraient obligatoires dans toutes les églises de Paris et des principales villes de la France, dirigées, sous le rapport des études classiques, par des ecclésiastiques; et leur direction musicale serait confiée à des maîtres de chapelle sortis de l'école spéciale dont il sera parlé plus loin.

» Les Frères des écoles chrétiennes, qui dirigent avec tant de zèle et d'intelligence un grand nombre de maîtrises de Paris, ne peuvent point enseigner le latin; c'est pourquoi je demande des ecclésiastiques. L'étude du latin est de première nécessité dans un établissement qui fournira plus tard aux églises tous leurs chanteurs, organistes et maîtres de chapelle. Sans la connaissance de la quantité, comment donner aux paroles l'articulation et l'accentuation qui leur sont propres? Avec l'intelligence du texte, le compositeur pourra trouver l'inspiration vraiment grande, sans avoir recours aux effets empruntés trop souvent au romantisme musical de notre époque.

» Les enfants admis à la maîtrise devront commencer par l'étude des signes représentant les sons sur la portée de quatre lignes, puis de cinq lignes; on adoptera le procédé indiqué par M. Halévy, qui ne veut point que les notes aient un autre nom que celui qu'elles empruntent à leur position relative. Ainsi formés, les élèves arrivent promptement et sûrement à la lecture sur toutes les clefs, et, partant, à une transposition facile et rapide.

» Il sera bon de leur appliquer le procédé de respiration diaphragmatique, reconnue par la Faculté de médecine comme très-avantageuse pour le chant en particulier et pour la santé en général de tous ceux qui ont besoin de faire un fréquent usage des voies respiratoires.

» Il importe beaucoup d'apporter, dans les développements possibles de ces jeunes voix, la plus grande prudence et les plus grands ménagements : un organe qui n'est point arrivé à son développement normal ne peut fournir qu'une somme de travail que les hommes compétents peuvent seuls déterminer. Que de jeunes gens n'ont plus de voix pour avoir trop chanté dans leur enfance! Que de chanteurs ont à regretter la mauvaise direction donnée à leur voix dès le bas âge!

» L'étude de l'orgue et du piano y serait distribuée dans des proportions qui pourraient se modifier selon l'aptitude et la santé des élèves. On y ferait un cours complet de plain-chant, dont l'application serait, toutefois, subordonnée aux exigences du mécanisme et au développement de l'intelligence des sujets, parce qu'ils seront toujours sûrs de trouver le complément de leur éducation musicale dans l'enseignement supérieur de l'école spéciale dont nous parlerons bientôt.

» Je regarde comme important d'exclure le violon pour les leçons : les sons aigus et criards de cet instrument médiocrement joué sont impropres à former la voix des enfants, naturellement portés à imiter la nature des sons qui frappent leurs oreilles; il sera remplacé par l'orgue.

» Les maîtrises seraient, bien entendu, sous la direction musicale des maîtres de chapelle diplômés par les membres de l'école spéciale de plain-chant.

» 2° *Enseignement du chant dans les séminaires.* — J'ai été moi-même élève et professeur de plain-chant au séminaire de Paris, et je sais par expérience pourquoi la plupart des ecclésiastiques de nos paroisses laissent tant à désirer sous le rapport du chant. Un élève ayant une voix un peu plus grosse que les autres réunit indifféremment des ténors, des basses, quelquefois même des altos, pour leur faire exécuter un morceau quelconque de plain-chant, sans autre guide, sans autre soutien que sa voix, qu'il n'a jamais cultivée. Dans ces sortes de classes, on peut apprendre quelque peu les intonations; mais rien de plus; on ne s'y occupe ni de la qualité des sons, ni de leur liaison, ni de l'accentuation générale des phrases mélodiques. Il serait très-urgent qu'un professeur spécial de chant fût chargé de faire faire à MM. les séminaristes des études progressives de voix, jusqu'à ce que leur organe étant suffisamment solidifié et assoupli, ils pussent donner : aux sons, leur émission véritable, la liaison et le soutenu convenables; aux paroles, la prononciation, l'articulation nécessaires; aux phrases, l'intention, la couleur qui seules peuvent intéresser.

» Cette étude suivie de la voix aurait encore l'immense avantage de donner à la parole cette facilité, cette netteté, cette puissance si nécessaires à tout orateur.

» C'est à une étude sérieuse de la voix ou du verbe que les prédicateurs, les professeurs doivent demander la force et la puissance de leur parole; le prince des orateurs de l'antiquité le savait bien quand il récitait ses harangues sur les bords de la mer en fureur.

L'enseignement raisonné du plain-chant et

l'étude de la voix me paraissent d'autant plus nécessaires dans tous les grands séminaires (au moins), qu'une fois entrés dans le ministère des paroisses, MM. les ecclésiastiques, surtout dans les campagnes, sont presque toujours forcés de faire fonctions de maître de chapelle dans leur église.

»3° *Etablissement d'une école spéciale de plain-chant et de musique sacrée.* — On créerait à Saint-Sulpice une école spéciale subventionnée, si faire se peut, par le gouvernement, mais soutenue surtout par Nosseigneurs les évêques, qui tireraient de cet établissement et leurs maîtres de chapelle, et leurs organistes, et leurs chantres, ainsi que tous les documents pour l'organisation et l'entretien de leurs maîtrises.

» Cette école supérieure se composerait d'une commission d'études, de professeurs de chant, d'orgue et de composition. Tous les élèves y seraient externes, et ne seraient admis qu'après un examen justifiant de leur aptitude et de leur connaissance des notions principales de la langue latine (condition *sine qua non*). Seraient seuls exceptés de l'examen préalable tous les sujets sortant des maîtrises sous le patronage de l'école.

»Les élèves y feraient une étude très-approfondie de la voix et du mode de diction qui convient à l'Eglise et qui ressemble bien peu à celui que demande le théâtre. La connaissance des principes du chant serait obligatoire, même pour les organistes, appelés eux aussi à être maîtres de chapelle; par contre, les chanteurs seraient tenus de faire certaines études d'orgue; mais tous devront être initiés aux principes de l'harmonie appliquée aux chants de l'Eglise et de la composition des morceaux de musique religieuse.

»A la fin des cours, l'élève reconnu admissible recevrait un diplôme et serait, autant que possible, pourvu d'un emploi dans une des églises ou dans un des établissements religieux des diocèses protecteurs de l'école spéciale. Il devra s'engager, avant de quitter les cours, à rester membre honoraire de l'école, à laquelle il prêtera le concours de son talent toutes les fois qu'il en sera requis.

»La commission des études serait chargée de l'organisation de l'enseignement, tant dans l'école spéciale que dans toutes les maîtrises ou établissements qui auront donné leur adhésion. Elle dirigerait les grandes exécutions d'ensemble auxquelles on appellerait tous les maîtres de chapelle associés, qui seraient tenus de fournir, dans ces occasions, tout le personnel chantant de leurs chœurs.

» Ces grandes exécutions se feraient dans l'église Saint-Sulpice, où MM. les séminaristes se trouveraient ainsi formés à une école vraiment sérieuse, capable de leur donner des exemples irréprochables du beau, et de développer chez eux le goût du chant religieux bien composé et bien exécuté.

» Le conseil de l'école, dont feraient partie, de droit, tous les professeurs et les maîtres de chapelle sortis de l'établissement, devra veiller au maintien des traditions, examiner et s'assimiler toutes les améliorations que comporte toute méthode qui, dans sa forme, ses procédés, sa partie matérielle enfin, est soumise aux lois générales de la perfectibilité humaine. »

Qu'on soit ou non d'accord avec M. P. Delort, sur les moyens d'organiser l'enseignement du chant ecclésiastique en France, on est forcé de reconnaître que son travail n'est pas inopportun et qu'il aura été de quelque utilité, s'il peut déterminer l'autorité supérieure à sortir enfin de la neutralité qu'elle garde depuis si longtemps.

Tous les bons esprits sont unanimes sur l'urgence d'une réforme dans l'enseignement de la musique. Une circulaire récente du ministre de l'instruction publique enjoint à une commission nommée à cet effet l'examen des méthodes en usage aujourd'hui. Bien qu'il n'entrât pas dans le plan de M. Delort d'ouvrir une enquête sur les meilleurs procédés d'enseignement, il laisse assez deviner que les plus répandus ne lui paraissent pas irréprochables.

Selon nous, l'auteur du mémoire que nous venons de reproduire ouvre deux carrières à la fois : il prépare l'organisation du corps enseignant et il provoque le choix des méthodes. Tout est là, en effet. Ces deux ordres de faits sont inséparables. Les écoles étant instituées, il faut encore que l'enseignement y soit distribué avec intelligence. M. Delort le comprend si bien qu'il indique en passant qu'elles seraient ses préférences.

Sans le suivre sur ce terrain, ce qui demanderait de l'espace et du temps, nous nous plaisons à reconnaître qu'il a choisi le meilleur, le plus sûr et le plus fécond. L'enseignement est la veine à ouvrir, c'est le rocher d'où jaillira l'onde abondante qui doit fertiliser les masses. LOUIS ROGER.

(La suite prochainement.)

CHRONIQUE.

Voici mai, la saison nouvelle, dit une chanson de Ronsard. La primevère a levé dans les gazons sa petite tête étoilée. Le myosotis a fleuri sur la lisière des bois, et le rossignol a chanté sous la jeune feuillée. Tout est pur, tout est beau, tout rappelle la grande et immortelle destinée de l'homme à ce renouvellement de la terre. Dieu semble être un peu plus près de nous. Et, en vérité, nous avons besoin de le sentir là, dans les choses du ciel, dans les choses de la vie, dans les astres qui nous éclairent, dans les parfums que nous respirons, dans les ombrages où nous allons chercher sa douce et consolante influence. Le temps irréparable fuit, *fugit irreparabile tempus*. Les oiseaux de l'espace s'enfuient dans les profondeurs de l'azur. Tout ce qui nous charmait s'efface à nos yeux, tout ce qui chantait l'espérance à nos oreilles cesse de chanter les chants d'amour et de joie pour entonner dans le mystère de la vie future l'hymne éternel commencé ici-bas.

Tu nous charmais, radieux pinceau d'Hippolyte Flandrin! tu nous donnais un avant-goût des grands concerts du ciel, ô luth vénéré de Meyerbeer, et aujourd'hui le pinceau est brisé dans les doigts glacés du peintre, la corde est détendue sur l'instrument merveilleux que tenait l'illustre maître dont les chefs-d'œuvre nous restent.

Le 28 avril, une foule immense composée en partie de toutes les illustrations de la France, remplissait l'église de Saint-Germain des Prés. Au deuil qui se lisait sur tous les visages on devinait un malheur public. C'en était un en effet qui réunissait une pareille assemblée. Hippolyte Flandrin, mort à Rome quelques jours auparavant, était étendu sous un catafalque qu'entourait une famille éplorée. Les regards, comme pour ajouter encore à la douleur générale, se portaient sur les chefs-d'œuvre dont l'illustre peintre a fait à la vieille abbaye un vêtement nouveau, impérissable comme sa mémoire.

Pendant que chacun prenait place dans la nef et dans les bas-côtés de l'église, l'orgue exécutait l'*andante* de la symphonie en *la* de Beethoven. Le *De profundis*, chanté en faux bourdon, est venu ensuite et a vivement ému l'assistance. Après l'*Introït*, qui a pu donner une idée aux incrédules de la beauté des chants de l'Église, on a exécuté un *Kyrie* de Palestrina. Je ne dirai pas quel saisissement s'est emparé des cœurs à l'audition de ce morceau du chef de l'école romaine. Ce que je ne puis cacher, c'est la supériorité de l'exécution dirigée par M. Adrien Gros, maître de chapelle de la paroisse.

Le *Dies iræ* a produit également cet irrésistible effet qui résulte toujours d'une interprétation intelligente. Les soli étaient chantés par un ténor, un soprano et une basse alternativement. Les strophes intermédiaires étaient dites par le chœur dans ce faux bourdon connu en France depuis plus d'un siècle.

Pendant l'Offertoire, le grand orgue a fait entendre le célèbre *Ave verum* de Mozart.

Le *Sanctus* était également de Palestrina. Pour beaucoup de personnes, même parmi les musiciens, le génie de ce maître s'est révélé pour la première fois pendant cette triste cérémonie. Et en vérité c'était une grande et souveraine harmonie que celle qui promenait ses ondes sévères dans la basilique en deuil. Quel modèle de style! quelle grandeur et quelle sonorité dans ce mélange des voix!

Un *Pie Jesu* de M. Ambroise Thomas est venu faire ressortir mieux encore la puissance du vieux maître. Je respecte le sentiment qui a inspiré à M. Ambroise Thomas l'idée de nous donner ce morceau ainsi que l'*Agnus Dei*. C'est un hommage qu'il voulait rendre à la mémoire du défunt. Rien de mieux ni de plus louable.

Mais ce n'est point de cette façon qu'il faut traiter la musique religieuse. Sous le rapport du style, comme sous le rapport du sentiment, c'était complétement en dehors dos données qui ont guidé les maîtres. Quelques phrases d'une harmonie élégante et correcte ne sauraient constituer une œuvre. Si le commencement, le milieu et la fin ne forment pas un corps complet, si l'inspiration religieuse ne fait pas circuler un sang généreux dans cette charpente, il est impossible que les oreilles soient satisfaites, plus impossible encore que le cœur s'ouvre à l'émotion.

M. Bataille, de l'Opéra, a chanté le *Pie Jesu*. J'ai le regret de ne pouvoir en faire l'éloge. Une voix qui s'élance brutalement de la gorge ne peut être émue ni impressionner un auditoire.

M. Warot, du même théâtre, a mieux dit l'*Agnus Dei*. Toutefois il y a une ligne de démarcation si accentuée entre la musique dramatique et la musique religieuse, qu'il n'est pas étonnant que des chanteurs habitués à l'interprétation de la première entendent si mal le caractère et le génie de la seconde. Il n'y a pas de renom qui tienne. Toutes les célébrités de la rue Lepelletier feraient invasion à l'église que je demanderais encore que l'on créât des écoles spéciales pour l'enseignement de la musique religieuse, et certainement je ne me ferais pas faute de les y envoyer.

Je ne veux pas clore le compte-rendu de cette cérémonie sans féliciter le maître de chapelle de Saint-Germain des Prés, M. Adrien Gros. Bien qu'il n'ait eu que quarante-huit heures pour préparer son chœur, il a produit une exécution assez rare. Le plain-chant avait une allure qui n'a échappé à personne. On sentait la tendance vers le rhythme inégal. Les morceaux de musique ont été irréprochables. Il est heureux que dans une circonstance aussi solennelle, en présence de la dépouille d'un peintre qui a ressuscité parmi nous le style religieux du seizième siècle, M. Gros ait pensé à interpréter des chefs-d'œuvre de la même époque. C'était adroitement rendre hommage au génie de Flandrin, tout en inspirant aux jeunes artistes le respect et la vénération pour ce grand art qui prend racine dans les entrailles de la foi chrétienne. Palestrina et Flandrin dans le même temple! c'était comme une image de la tradition vivante. Ils se donnent la main dans l'histoire, ces continuateurs illustres qui perpétuent sur la terre les beautés de la forme et les splendeurs de l'idée. Qu'ils se donnent donc au pied du sanctuaire, comme dans le sein de Dieu, le baiser d'amour que se doivent entre eux les enfants du même père.

Le rossignol a chanté, disais-je en commençant, mais une voix s'est tue, une bouche s'est fermée, une carrière glorieuse s'est éteinte aux premières lueurs d'un matin de ce printemps. Le 2 mai, à 6 heures du matin, Meyerbeer ait mort! Ne semble-t-il pas quand un pareil homme disparait qu'il y a des voix de moins dans le concert des forêts? Allez donc sur les grèves, écoutez dans la nuit auguste le murmure de l'océan et vous verrez s'il ne manque pas une note, une note vibrante comme un clairon, à l'harmonie sauvage de l'abime. Dieu ne crée pas en vain certains hommes de génie. Combien de fois l'éloquence de Bossuet a manqué à la cause de l'Évangile? L'amour et la piété auraient eu des chances de salut si dans l'effroyable tourmente qui a marqué le commencement de ce siècle la voix tonnante d'un Bossuet avait retenti tout à coup dans nos assemblées tumultueuses.

Meyerbeer mort, l'art musical éprouve une déperdition de forces. Un vague instinct nous dit qu'il faudra des an-

nées, des siècles peut-être, pour qu'une intelligence de cette valeur surgisse de la foule. Aussi le peuple immense qui accompagnait l'illustre défunt en avait le pressentiment. Le deuil était profond, sincère, apparent sur tous les visages.

Par cette journée du 6 mai que le soleil illuminait de toutes ses flammes, lorsque le cortége a quitté la maison mortuaire, rue Montaigne, n° 2, pour se diriger par les Champs-Élysées, les boulevards et la rue Lafayette vers la gare du chemin de fer du Nord, nous avons vu des yeux se remplir de larmes. Les cœurs vraiment artistes étouffaient en donnant le salut d'adieu à la dépouille de Meyerbeer. On contemplait avec douleur, quoique avec un légitime orgueil, cette carrière glorieuse que je ne retracerai pas aujourd'hui. Puis, à l'heure où le corps du défunt a été déposé dans le wagon spécial qui devait l'emporter à Berlin, sa patrie, on a compris que le Seigneur nous avait traités avec clémence, lorsque la parole évangélique a établi des liens d'amour entre tous les peuples, entre cette foule respectueuse agenouillée à Paris devant un cercueil et cette autre foule attendant à Berlin les restes du grand homme que nous lui rendons couvert de gloire.

Voici dans quel ordre le cortége a quitté la maison mortuaire : les sapeurs, un peloton du 3e bataillon de la garde nationale, les tambours et la musique de ce bataillon, les musiques des gendarmes et du 1er grenadiers de la garde impériale, le char funèbre traîné par six chevaux et montrant à ses angles de grandes couronnes de laurier. Les cordons du poêle étaient tenus par LL. Exc. l'ambassadeur de Prusse et M. le surintendant des théâtres, qui ont été remplacés pendant le trajet par le premier secrétaire de l'ambassade et par M. Camille Doucet, par MM. de Gisors et Beulé, représentant l'Institut; par MM. de Saint-Georges et Taylor représentant l'un la Société des auteurs et des compositeurs, l'autre, l'Association des artistes, et par MM. Auber et Émile Perrin, représentant le Conservatoire et l'Opéra. Derrière le char avaient pris place les membres de la famille, les députations officielles, la section des Beaux-Arts de l'Institut, les députations des théâtres Lyriques, du Conservatoire, et des sociétés chorales.

Parmi les compositions inédites que l'on a retrouvées dans les papiers de Meyerbeer, on cite *douze psaumes* à deux chœurs, sans accompagnement, un *Stabat Mater*, un *Te Deum* et un *Miserere*.

On me permettra de faire une excursion dans le domaine de la musique profane. D'ailleurs c'est un sentiment tout religieux qui présidait au concert dont je veux dire un mot.

Il y a quelques semaines, une femme d'une grande distinction, une artiste dont la Comédie-Française gardera un précieux souvenir, Mme Pollet-Jouvante, s'éteignait, jeune encore, après avoir passé par les tortures d'une maladie de plusieurs années. Je l'avais vue dans un fauteuil où la retenait la paralysie. Ses longues et constantes souffrances n'avaient pas altéré l'aménité de son âme. La religion et l'amour de ses enfants soutenaient ses espérances. Quand la mort vint, elle la trouva résignée, forte contre elle parce qu'elle était armée de la foi chrétienne. Son dernier soupir s'exhala sous la protection des sacrements de l'Église.

Cette pauvre femme dont nous déplorons la mort prématurée était la compagne respectée de M. Charles Pollet, qui fut pendant longtemps le président du comité de patronage de la *Revue de musique sacrée*. Nombre d'artistes des plus estimés ont voulu offrir une consolation à cet homme si rudement éprouvé et aux deux petits enfants qui n'ont plus de mère. Ils se sont donc réunis dans un concert qui a eu lieu le 3 mai dans la salle Herz. Si je ne puis faire ici une analyse détaillée de cette soirée, il m'est permis du moins de citer les noms des exécutants qui nous ont donné ce bel exemple de confraternité. Ce sont : MM. Camille Saint-Saëns, organiste de la Madeleine, le flûtiste Altès et le violoncelliste Lasserre, Herman, Bussine, les pianistes Ketterer, A. David, P. Kowalski et Mangin, le guitariste Marc Sokolowski, A. Kinni, chanteur du théâtre de la Reine à Londres, et Mme Peudefer qui a gracieusement prodigué son talent comme cantatrice.

Entre la première et la seconde partie M. Jouanni, du théâtre Français, est venu dire des stances composées par Méry à la mémoire de Mme Pollet-Jouvante. Les beaux vers du poëte ont d'autant plus impressionné l'auditoire que, pendant qu'on les récitait, M. Pollet, qui est un harpiste fort distingué, improvisait sur son instrument une sorte de marche funèbre dont chaque accord ajoutait quelque chose au sentiment des vers. Il y a eu des applaudissements pour tous ces généreux cœurs qui s'associaient au deuil d'une famille, et pour celle-ci de douces consolations.

Louis ROGER.

RAPPORT

DE M. LE CHANOINE DEVROYE,

A l'Assemblée générale des Catholiques à Malines.

SECTION DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

Séance du 20 août 1863.

La parole est à M. Lemmens, professeur d'orgue au conservatoire de Bruxelles. L'orateur constate une distinction essentielle entre la musique d'orgue et celle de piano. Il cite des auteurs très-savants qui ont donné le titre de pièces d'orgue à des compositions faites au piano. Il pense que Sébastien Bach a été un des premiers à écrire dans le vrai style de l'orgue. Il l'a fait avec une science qui ne sera peut-être jamais égalée, mais il était protestant, et il semble que les exigences et la froideur de ce culte soient la cause de l'absence de sentiment religieux que l'on remarque généralement dans cet auteur. L'on y trouve, au plus haut degré, l'esprit, l'intelligence; mais, à notre point de vue catholique, le cœur parait y faire défaut. L'harmonie et la fugue, qui sont la base de ses compositions, ne suffisent pas. La mélodie doit jouer un grand rôle dans l'art catholique, par la raison que le culte extérieur de notre religion est destiné à répondre à tous les sentiments nobles de l'âme, depuis la plus profonde douleur jusqu'au plus grand enthousiasme.

Mais c'est à la condition que la mélodie soit fondée sur l'harmonie. Sans celle-ci on tombe dans un style léger, dénué d'intérêt, lequel est beaucoup pire que le style froid et purement scientifique que l'orateur signale comme n'ayant pas la chaleur, l'entrain et la verve qui conviennent au culte catholique. M. Lemmens pense donc qu'il y a lieu d'essayer de créer un genre nouveau dans le sens qu'il indique, et tel est, dit-il, l'objet de ses études.

M. l'abbé Stephen Morlot conteste l'exactitude des observations de M. Lemmens, relativement à l'absence de mélodies dans Bach. Il dit qu'il y en a de très-belles dans ses œuvres et qu'il en a rencontré aussi dans des auteurs de la même école plus anciens que lui.

M. Van Elewyck, en faisant remarquer qu'il y a, dans l'école protestante, de très-grands et d'incontestables talents, constate que chez les catholiques c'est, avant tout, la foi en la présence réelle de Dieu au temple qui est la

source de l'inspiration. De là provient, dit-il, chez ceux-ci, l'enthousiasme et la chaleur du style.

Quoi qu'il en soit, les membres de la section ont admis unanimement, sur les observations du président, que la tendance générale de l'école protestante avait le caractère indiqué par M. Lemmens, et qu'il est utile de signaler la voie dans laquelle les catholiques doivent marcher.

Un grand nombre de membres présentent des observations sur l'inconvenance de jouer à l'église des airs d'opéra, ou qui rappellent des paroles mauvaises; sur le défaut de science de la plupart des organistes.

Le président résume la discussion et propose les conclusions à soumettre à l'assemblée générale. Ces conclusions sont adoptées et seront indiquées dans son rapport.

L'orgue comme instrument d'accompagnement.

Le président invite M. Lemmens à exposer ses principes sur ce sujet. L'orateur démontre que l'accompagnement doit être 1° diatonique; 2° note contre note; 3° le chant à la partie supérieure; 4° n'employant que l'accord parfait et ses renversements; et 5° faisant toujours dominer le sentiment tonal. Il indique le sens de ces règles et les exceptions auxquelles elles donnent lieu.

MM. Duval, Stephen Morlot, Bézolles, Arthur de la Croix, Oliviers, prennent part à cette discussion, dont tout l'intérêt se concentre sur la question de savoir si l'on peut admettre l'altération de la note sous-finale dans les cadences. M. Stephen Morlot soutient l'affirmative en se fondant sur l'exemple de Palestrina. MM. Duval et Lemmens soutiennent l'opinion contraire, en avouant, toutefois, qu'ils ne sont pas parvenus jusqu'à présent à placer sur la sous-finale non altérée une harmonie satisfaisante.

Le président invite les membres de la section à signaler les fausses relations qu'il faut éviter dans l'accompagnement. Il les indique lui-même sur la demande des membres auxquels il s'est adressé. Il résume ensuite la discussion et en propose les conclusions. Elles sont adoptées et seront insérées dans le rapport fait à l'assemblée générale.

La séance est levée.

Rapport sur la deuxième séance du comité de musique religieuse.

ORGUE.

Le procès-verbal qui précède indique suffisamment quels sont les orateurs qui ont pris la parole et quelles lumières ils ont apportées dans la discussion. Le rapporteur peut donc se borner à présenter les conclusions qui ont été admises pour être proposées à l'assemblée générale. Les voici :

En ce qui concerne l'orgue comme instrument solo.

1° Le fondement du talent de l'organiste est l'harmonie et la science du contrepoint.

2° Sans imiter les effets d'orchestre, et en conservant à l'orgue son caractère, les auteurs doivent concilier, dans leurs ouvrages, les styles harmonique et mélodique, évitant d'une part de faire de froides dissertations musicales, et de l'autre, des airs légers et sans intérêt. Nous tenons même à déclarer que les inconvénients du style purement mélodique sont infiniment plus grands que ceux du style opposé, et qu'il faut avant résister aux abus du style léger, et populariser l'étude de l'harmonie.

3° Les défauts reprochés aux organistes de campagne et même à ceux de quelques villes, tiennent surtout à l'impossibilité où ils sont d'exécuter la vraie musique d'orgue et même de la connaître. La section de musique émet à cet égard les vœux suivants : *A*. Que l'assemblée des catholiques favorise les études des jeunes organistes sous des maîtres sérieux. *B*. Que dans chaque canton il y ait au moins un organiste, qui soit choisi pour aller prendre des leçons ou des instructions d'un maître connu pour posséder les véritables traditions de cet instrument; qu'un fonds soit créé pour payer ces études, et qu'ensuite : *C*. messieurs les curés et conseillers de fabrique exigent de cet artiste privilégié, qu'il rende gratuitement aux autres organistes du canton les leçons qu'il est allé puiser à la source. Ce n'est pas là un enseignement complet, mais c'est beaucoup de connaître les ouvrages à étudier et les défauts à éviter.

4° La section émet aussi le vœu que le traitement des organistes soit augmenté et qu'on leur fournisse les moyens matériels de devenir des artistes comme on l'exige d'eux.

L'orgue comme instrument d'accompagnement.

Voici les résolutions de la section sous ce rapport :

1 L'orgue est le seul véritable instrument d'accompagnement du plain-chant à l'église. Nous proposons de rejeter d'une manière absolue pour cet usage, le serpent, l'ophicléide et la contrebasse, exécutant la mélodie à l'unisson des voix.

2° L'accompagnemeut du plain-chant doit être diatonique, c'est-à-dire fondé sur l'échelle même du mode, en admettant toutefois les modulations mélodiques résultant du mélange des modes, de leur transposition et des tons relatifs au ton principal. Les altérations ne sont donc admises que comme exception, lorsqu'elles sont absolument nécessaires pour éviter les fausses relations.

3° Le chant peut être à toutes les parties, mais nous donnons la préférence à l'accompagnement qui le place à la partie supérieure, afin que le chant ressorte mieux.

4° Le contrepoint auquel nous donnons la préférence, est à note contre note. Nous admettons cependant deux accords sur une même note pour servir de note de passage, pour faire disparaître les fausses relations, et dans les finales.

5° On ne doit employer que l'accord parfait et ses renversements.

6° Le sentiment tonal doit toujours dominer.

7° Les fausses relations à éviter sont 1° celle de triton et de quinte mineure; 2° celles qui existent dans le chant par la transposition d'une phrase mélodique à une échelle qui n'est pas son échelle primitive. Il faut admettre dans ces deux cas l'altération du *si* et même celle du *fa* lorsque celui-ci, tenant la place du *si*, devient note variable par la transposition; 3° les fausses relations qui naissent de l'accompagnement lui-même, lorsque l'organiste place dans les accords des notes qui sont en fausse relation avec celles du chant.

Nos abonnés recevront avec cette livraison une *Elévation* pour orgue, à deux claviers à main et clavier de pédale, par M. Adolphe Populus; un *Ave Maria* pour quatre voix avec accompagnement d'orgue (*ad lib.*), par M. J. Schwartz, et un *Tantum ergo* pour basse, solo et chœur avec accompagnement d'orgue par M. Justin Navay.

Un accident arrivé au moment du tirage nous oblige à ne donner ce mois-ci que huit pages de texte. Pour compensation la livraison du mois de juin en contiendra 24 au lieu de 16.

E. REPOS, *Directeur-Gérant*.

Versailles. — Imprimerie de BEAU jeune.

LE PLAIN-CHANT. 5e ANNÉE. — No 8. — 15 JUIN 1864. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

Avis : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Éditeur, Directeur-Propriétaire de la Revue et des Répertoires de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1863 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

ÉTUDE SUR L'ORGUE HYDRAULIQUE

Nous n'avons nullement ici la prétention de faire une histoire de l'orgue ; nous entreprendrons ce travail lorsque les documents authentiques que nous recherchons depuis de longues années nous mettront à même de le faire d'une manière complète.

Nous voulons parler seulement de l'orgue hydraulique des anciens.

Son origine, comme celle de presque tous les instruments de musique, se perd dans la nuit des temps. Mais laissons parler Pindare dans sa XIIe Pythique et Nonnus dans le XVIIIe dionysiaque. Nous, nous ne refusons nullement d'accorder à l'orgue, ou mieux à l'instrument qui, par des transformations successives, lui a donné naissance, une antiquité honorable de 25 siècles.

Nous donnons un peu plus d'attention aux descriptions de Vitruve, *de Archit.*, lib. X, cap. 13, d'Héron et de Ctésibius, et prenons en grande considération ce qu'en dirent Pollux, *Idylles*; Théocrite, *Idylles*; Virgile, *Eclog.*, vers 32-36; Suétone, *In Nerone*; Pétrone, *Satyrium*, ch. XXXVI; Cornelius Severus, *Erna*; Pline, *Historia naturalis*; Tertullien, *de anima*, cap. XIV; Athénaüs et Græculus et avant tout Porphyre Optacien qui nous a laissé peut-être la meilleure des descriptions, ainsi que les travaux si remarquables d'Ambros. Voilà la source de nos renseignements. Nous avons pensé que la question était assez intéressante pour la traiter dans ces colonnes.

D'après une charmante fable d'Ovide, la syrinx ou flûte des bergers était une invention du dieu Pan, qui poursuivait la nymphe Syrinx. De même que Daphné fut changée en laurier, Syrinx fut changée en roseau ; Pan taillait alors des morceaux de différentes longueurs et jouait des airs plaintifs. D'après Théocrite (idylle I), on ne risquait guère de jouer la syrinx pendant l'heure de Pan, au moment où la nature était dans un profond silence.

> Berger, ne joue jamais à midi la syrinx !
> Non jamais ! Nous craignons Pan, car fatigué de la chasse
> A cette heure il dort, et, chose étonnante !
> De son nez, la colère amère s'échappe avec bruit (1).

(1) Dans une épigramme de Théocrite, Daphnis fait hommage de la syrinx à Pan. En général, la syrinx est l'instrument principal du monde bucolique ; voyez aussi Bion (*Achilleus et Deidamia*), etc.

Chez les bergers siciliens la syrinx est un instrument favori, c'est un cadeau reçu toujours avec empressement (1), c'est une propriété précieuse; Lakon accuse Komatas de lui avoir volé la syrinx, mais Komatas lui crie:

Quelle syrinx? Avais-tu jamais, esclave de Sibyrtas,
Une syrinx à toi? Tu ne te contentes donc plus
Comme toujours avec Korydon de siffler sur la flûte de roseau (2)?

Polyphème si affreux qu'il soit — se vante devant Galatea:

La syrinx aussi, je la joue, comme personne parmi les Cyclopes (3).
Lorsque je te chante, ô pomme de miel, et me chantant
Moi-même souvent encore dans la nuit noire (4).

Une aussi belle pièce est souvent le prix dans les luttes de chant.

Que parles-tu donc, que recevra le vainqueur?
Une syrinx à neuf sons, faite par moi-même, je la possède,
En haut comme en bas unie par la cire la plus blanche,
Voilà mon enjeu...
Une syrinx, à neuf sons, déjà moi-même j'en possède une.
En haut comme en bas unie par la cire la plus blanche,
Je l'ai faite il y a peu de jours, je sens encore le mal
Qu'aux doigts je me suis fait en fendant le roseau (5).

Dans les temps postérieurs à Thyrsis et Damot, pendant le règne de Commode, on construisait des syrinx, et, pour leur donner plus de durée, on unissait les tuyaux avec de la cire sur laquelle on passait nombre de fois du fil (6); cela prouve que cet instrument n'avait pas encore disparu de l'usage dans les derniers temps du monde antique (7).

On appelait aussi la syrinx aile d'oiseau, à cause de sa ressemblance avec cet objet, motivée par le raccourcissement successif des tuyaux (8). Ces tuyaux partiels s'appelaient: flûtes. (9) La dénomination « à neuf sons » usitée chez Théocrite, n'est certainement pas superflue, car la syrinx à neuf sons a une grande affinité avec les ennéachordes, la lyre à neuf cordes. Virgile parle d'une syrinx à sept tuyaux (10).

En parcourant les œuvres de l'art plastique, on rencontre dans la représentation des cortéges bachiques, bien plus souvent la flûte double que la syrinx. Dans un intéressant bas-relief, représentant l'érection d'une Dionysosherme, on trouve particulièrement représentés comme instruments bachiques: une syrinx, une flûte droite avec un pavillon en forme de trompette, une flûte phrygienne courbée avec deux trous pour le son, et deux cymbales (10). La syrinx qui se trouve dans le célèbre groupe de Florence, représentant Pan enseignant à Olympos l'art de jouer cet instrument, n'est pas authentique; elle a été restaurée.

Pollux décrit, un peu obscurément, une flûte tyrrhénienne qui ressemblait à une syrinx renversée, dont les tuyaux en airain sonnaient fortement et que l'on soufflait par en bas; elle est à peu près semblable au cheng chinois, ou à un petit orgue portatif (11).

(1) Théocrit. Idylle V, vers. 134.
(2) *Id.*, vers. 5.
(3) Idylle XI.
(4) Idylle VIII.
(5) Pollux, IV, 9.
(6) Encore aujourd'hui, on vend à Naples de charmantes syrinx faites en roseaux liés ensemble par un fort fil de chanvre.
(7) Frederik Bellermann (*Anonymus*).
(8) Ælian, apud Porphyr.
(9) Est mihi disparibus septem compacta cicutis fistula.
(10) Muller et Wiessler, tom. II, tab. XLIX, fig. 615.
(11) Pollux, IV, 9. Cet auteur vivait au commencement du IIe siècle. Il parle ici de « l'eau en ébullition. » Le passage dans le texte latin est ainsi : *Sed huic rursum contraria est tyrrhena tibia, inversæ syringi similis, cujus quidem arundo ferrea est quæ inferne inflatus, spiritu quidem minore, sed propter* AQUAM EBULLIENTEM *major sono spiritus aura emittitur. Multisonans hæc tibia est, et ferrum vocem reddit validiorem.* (*Julii Pollucis, lib. IV, cap.* 9, §§ 67-70. *De instrumentis quæ inflantur.*)
Cela ferait presque croire à l'intervention de la vapeur, ou du moins à une application partielle de cet agent moteur.

L'orgue hydraulique paraît avoir été un appareil aussi simple qu'ingénieux, sa construction reposait essentiellement sur l'emploi des plus simples lois de la nature.

Les descriptions que nous ont laissées Vitruve et Héron, ne suffisent pas, il s'en faut de beaucoup, à nous en donner une idée parfaitement claire. Cependant elles contiennent quelques indications assez précises, et nous allons essayer, en nous aidant encore du poëme de Porphyre Optatien (1), d'en donner ici une description, qui, si elle n'est pas tout à fait exacte, aura du-moins une certaine vraisemblance.

Au reste, comme Vitruve avoue lui-même certaines obscurités dans sa description, nous donnons ici la pièce de vers figurés de Porphyre Optatien qui, comme remarque si judicieusement M. Hamel, est la seule qui puisse nous donner quelque idée de la forme de l'orgue hydraulique.

Post martios labores
Et Cæsarum parantes
Virtutibus per orbem
Tot laureas virentes,
Et principes tropeæ;
Felicibus triumphis
Exultat omnis ætas,
Urbesque flore grato,
Et frondibus decoris
Totis virent plateis
Hinc ordo veste clara
Cum purpuris honora
Fausto precantur ore,
Feruntque dona læti.
Jam Roma culmen orbis
Dat munera et coronas
Auro ferens corusco
Victorias triumphis
Votaque jam theatris
Redduntur et coreis.
Me sors iniqua lætis
Solemnibus remotum
Vix hæc sonare sivit
Tota vota fonte Phœbi
Versaque compta solo
Augusta rite sæclis.

AUGUSTO VICTORE JUVAT RATA REDDERE VOTA

O si diviso metiri limite Clio
Una lege sui, une manantia fonte
Aonio, versus heroi jure manente
Ausure donet metri felicia textu.
Augeri longe patiens exordia fine
Exiguo cursu; parve crescentia motu,
Ultima postremo dones fastigia cludat.
Ascensus jugi cumulato limite claudat
Uno bis spatio versus elementa prioris
Dinumerans, cogens æquari lege retenta
Parva nimis longis, et visu dissona multum
Tempore subparili, metri rationibus isdem
Dimidium numero musis tamen æqui parantem
Hæc erit in varios species aptissima cantus,
Perque modos gradibus surget fecunda sonoris
Æve cavo et tereti, calamis crescentibus aucta
Quis bene suppositis quadratis ordine plectris
Artificis manus in numeros clauditque aperitque
Spiramenta, probans placitis bene consona rhythmis,
Sub quibus unda latens properantibus incita ventis,
Quos vicibus crebris juvenum labor haud sibi discors
Hinc atque hinc anima quæ agitant augetque reluctans
Compositum ad numeros propriumque ad carmina præstat,
Quodque at minimum admotum in tremefacta frequenter.
Plectra adaperta sequi, aut placidos bene claudere cantus;
Jamque metro et rhythmis præstingere quidquid ubique est.

Le poëte a voulu représenter, par la forme de cette pièce, l'instrument qu'il décrit. Vingt-six vers ïambiques tiennent lieu de touches, le vers

Augusto victore juvat rata reddere vota

placé horizontalement, désigne le sommier sur lequel sont posés les tuyaux figurés par vingt-six hexamètres, dont le premier a vingt-cinq lettres et dont chacun des autres s'accroît d'une

La même obscurité se trouve aussi dans un passage de Théophile. Si le lecteur trouve le passage ci-dessus compréhensible, nous en serons fort aise; — il sera plus heureux que nous.

Ducange (*ad voc. organum*) dit avec certitude, dans un passage tiré de Guillaume de Malmesbury, écrivain du XIIe siècle, que l'orgue hydraulique était mu par la vapeur. *Exstant etiam apud illam ecclesiam organa hydraulica, ubi mirum in modum aquæ calefactæ violentia ventus emergens implet concavitum barbiti, et per multiforalites transitus æneæ fistulæ modulatus clamores emittit.*

Cela donne à penser, mais ne résout nullement la question de l'application de la vapeur; le passage : *quæ calefactæ violentia ventus emergens,* peut se rapporter parfaitement à l'air comprimé dans un appareil pneumatique.

(1) Optatien, qui vivait au IVe siecle, dit, entre autres choses, dans ce poëme, que « sur cet instrument, on peut faire » entendre des chants variés dont les sons puissants s'échappent de tuyaux d'airain creux, arrondis, et dont la longueur » s'accroit régulièrement. »

lettre, jusqu'au dernier qui en a cinquante (1). Toutes les orgues, jusqu'au XIII[e] siècle de l'ère chrétienne, étaient hydrauliques. Le sens du mot *hydraule* n'est pas bien défini, même de nos jours : il y a des auteurs qui pensent que l'orgue hydraulique était un instrument à vapeur, d'autres croient que l'eau était seulement l'agent de contrepression de l'air comprimé. Nous nous rangeons à cette dernière opinion.

Nous dirons dans un prochain article comment nous comprenons la construction des orgues hydrauliques.

(*La suite prochainement.*) Georges SCHMITT.

(1) Manuel du fab. d'orgues. Paris, Roret, tome I, Notice hist.

QUELQUES IDÉES

DE LÉONARD POISSON.

—

(Suite. — Voir le nº du 15 août 1863.)

Léonard Poisson a consacré le chapitre XII de la première partie de son excellent Traité à la définition des Modes.

« Le *Mode*, dit-il avec Ozanan, est un certain ordre dans l'invention d'un Chant, qui nous engage à employer plus souvent certaines cordes que d'autres, parce qu'elles sont naturelles et essentielles au Mode ; ce qui nous oblige à éviter certaines autres cordes qui n'en sont pas, et enfin à finir par une certaine corde qui est celle qui donne le nom au Mode. L'emploi de ces cordes s'appelle *modulation.* »

« On peut dire encore que le Mode est une manière de commencer, de continuer et de finir un Chant qui engage à se servir plutôt et plus souvent de certains sons ou cordes que d'autres. »

« La modulation dit encore Ozanan, est la manière de faire promener un Chant dans son Mode, de n'en sortir qu'à propos pour entrer dans un autre qui lui soit compair, d'y rentrer de même sans que l'oreille en soit choquée et enfin de finir sur le Ton ou la corde du Mode. »

« Moduler, selon M. Brossard, n'est autre chose que de faire passer un Chant par tous les sons compris dans une Octave, de manière cependant qu'on parle plus souvent par les sons essentiels que par les autres. »

« Par ces définitions on sent la différence de *Mode* et de *Modulation.* »

Si la terminologie musicale avait fait plus de progrès depuis un siècle, les définitions de Léonard Poisson et des auteurs cités par lui, seraient singulièrement dépassées. Il n'en est pas ainsi malheureusement. Chaque jour encore, on emploie le mot *moduler* dans un sens tout à fait impropre. La modulation est naturellement comme le dit Poisson, le passage d'un Mode à un autre. Dans le langage actuel on module, 1° en passant du Mode majeur au relatif mineur, et *vice versa ;* 2° en passant du Mode majeur au mineur de même base et *vice versa* ; 3° en allant d'un ton quelconque au mineur relatif d'un autre ton et *vice versa* ; 4° en passant d'un ton à un autre.

En réalité il n'y a de véritable modulation que là où il y a changement de Mode. On dit cependant que l'on a opéré une modulation lorsqu'on a passé du ton d'*ut, mode majeur*, au ton de *ré, mode majeur*, bien qu'en réalité on ne soit pas sorti du même Mode et que l'on n'ait fait que changer de base ou de ton.

Léonard Poisson, disons-le à sa gloire, n'est pas tombé dans cette confusion. Il s'élève au contraire contre l'impropriété du mot *ton* appliqué aux *Modes* du plain-chant, écoutons-le parler :

« Un usage assez commun et déjà ancien, appelle *Ton* le *Mode* ; mais le véritable nom est Mode, en latin *Modus*, ce qui est appelé *Maneria* dans le Traité du Chant attribué à saint Bernard. »

Il semble que ce soit chose puérile que d'insister sur l'acception véritable des mots ; cependant, que de divisions, de luttes, de contradictions et d'erreurs, n'engendrent pas l'incertitude et l'obscurité des termes !

Nous avons vu, dans ces dernières années, une polémique s'engager sur la distinction essentielle entre le *Ton* et le *Mode*. M. Vincent, de l'Institut, écrivit avec beaucoup de raison dans le sens de Léonard Poisson. Il s'attacha à établir que le plain-chant a des *Modes* et non des *Tons* ; qu'il importe donc de lui conserver une langue qui lui est propre et de ne pas confondre des idées tout à fait opposées. —

Après avoir déterminé le sens non équivoque du mot *Mode*, notre auteur indique le caractère que chacun des Modes du plain-chant avait dans l'esprit des anciens.

Premier Mode, appelé Dorien.

« Les anciens chantaient beaucoup sur ce Mode, surtout les sujets qui demandaient plus de grandeur et de gravité.— Platon et Aristote le préfèrent à tous les autres, dit le Cardinal Bona. Il présente d'abord une gravité mâle et pompeuse : il convient aux grandes choses : il est modeste, gai, exact, sévère, magnifique, sublime, n'a rien de trop libre ni de trop mou et est propre à toutes sortes d'affections. »

De l'Eolien ou IXe Mode rangé par les modernes sur la position du Dorien, ou I. en A.

« Ce mode a les mêmes qualités que le Dorien, mais il est plus doux, plus affectueux. Il a ses repos également disposés, c'est souvent de lui que le Dorien emprunte sa douceur.

De la première espèce du second Mode, appelé Hypodorien.

« Ce Mode est propre aux sujets lugubres, tristes, modestes, graves, déprécatoires, tardifs, qui expriment la misère et l'affliction. On emploie aussi heureusement ce Mode, pour les textes qui expriment l'humiliation, la reconnaissance et l'action de grâces, sa gravité le rendant noble et majestueux dans ses progressions ; il convient aussi aux grands sujets, tels que la constance, la fermeté, l'admiration les désirs ; mais tout y est toujours traité d'une manière modérée. »

Du Sous-Eolien ou Hypo-Eolien, c'est-à-dire de la seconde espèce du IIe Mode ; Xe Mode.

« Ce Mode a les mêmes qualités que le Sous-Dorien, mais il est plus gai, plus sonore, plus tendre dans le bas, plus animé, et s'exprime avec plus de feu. »

« Le répons graduel *Hæc dies* des fêtes de Pâques est de ce Mode. »

Du troisième Mode dans sa position naturelle.

Ce Mode est propre aux textes qui marquent beaucoup d'action, d'impétuosité, des désirs véhéments, des mouvements de colère, de fureur, d'ardeur, de vigueur, de vitesse et d'empressement. Il exprime heureusement les ordres, les commandements et les menaces. Il frappe par sa vivacité : il a des bondissements dans ses progressions et convient aux sujets qui annoncent l'orgueil, la hauteur, la cruauté, les paroles dures et celles qui traitent des combats spirituels ou corporels : il réveille avec plus de promptitude qu'aucun autre Mode, les affections du cœur ; il est pathétique. Sur ce Mode, on varie heureusement les mouvements de force, de grandeur, de noblesse et de douceur. Mais le Contre-point ni le Faux-Bourdon n'ont pas encore trouvé le moyen de s'accorder comme il faut avec lui, comme l'avouent les meilleurs symphonistes. »

Cette dernière observation de Léonard Poisson est assez curieuse. Le malicieux auteur du Traité n'était pas partisan du Contre-Point ni du Faux-Bourdon, nous l'avons déjà dit. Il prétendait que l'unisson des voix est ce qui convient dans l'assemblée des fidèles. Aussi n'est-il pas fâché de trouver les symphonistes dans l'embarras en présence d'un Mode qui manque en effet de modalité moderne, dont la finale *mi* peut être considérée comme appartenant au Mode mineur *la*, ou au Mode majeur *ut*, et qui n'est ni à l'un ni à l'autre quand on emploie comme expédient la cadence phrygienne.

Léonard Poisson voudrait-il nous laisser à entendre que le plain-chant n'a pas été fait pour être harmonisé ? C'est ce que nous verrons par la suite.

*Du quatrième Mode, ou de l'*Hypophrygien.

« Ce Mode est bas, humble, timide, mou, langoureux, propre aux sentiments de componction, de tristesse, de prière, de supplication, de lamentations, de gémissements : il adoucit la colère par sa douceur et sa modestie, il est engageant, quand il prend quelquefois le haut ton du troisième, qu'il imite dans les remontrances, les corrections, les admirations, il est aussi propre à la congratulation, aux récits tristes et modestes, mais le Faux-Bourdon ne s'accorde pas plus avec lui qu'avec le troisième, son Authente ; ce qui fait qu'à Notre-Dame de Paris, on prend souvent le septième ton avec son Faux-Bourdon pour les Antiennes du quatrième, comme le jour de la Sainte-Trinité pour l'antienne de *Magnificat*, *Electis*. Aussi, après le psaume ou le cantique, l'antienne sonne très-mal et paraît, comme elle est effectivement, totalement étrangère à la psalmodie. »

Du cinquième Mode Lydien, ou Hyperlidien.

« Ce Mode est agréable et propre à exprimer les grandes joies. Les textes qui marquent la victoire et le triomphe lui sont propres. On l'emploie aussi avec succès dans les dialogues qui doivent être animés, comme il est aisé de le sentir dans le chant de la Passion : il est aussi déprécatoire, pressant et affectueux,

propre à marquer la confiance. Il a ses progressions vives, animées, éclatantes; il admet en descendant beaucoup de douceur, ce qui se fait par le bémol, qui est souvent nécessaire dans ce Mode pour éviter le triton qui se trouverait du *si* au *fa* et du *fa* au *si;* c'est pourquoi quelques-uns le croient souvent mêlé avec l'Ionien, sa seconde espèce, dont nous parlerons ci-après; mais quand il a quelque bécarre à sa quarte, il est bien certain qu'il n'est point Ionien, qui ne peut admettre de bécarre à sa quarte au-dessus de sa finale sans changer de nature. »

De la seconde espèce du Ve mode ou du XIe Mode appelé Ionien.

« Ce Mode a les mêmes qualités et les mêmes propriétés que le Lydien : comme il a toujours sa quarte mineure au-dessus de sa finale, il est ordinairement plus affectueux; il est aussi majestueux, pompeux, très-propre à la congratulation, à l'action de grâces, à l'admiration. Les saillies s'expriment heureusement par ce Mode.

« Le Mode Ionien, aussi bien que le Lydien, est très-fécond pour les chants lyriques et pour les proses : celle de l'Ascension et autres en sont la preuve et doivent servir de modèle. »

De la première espèce du VIe Mode ou de l'Hypolydien

Ce Mode est propre aux textes dévots, tendres, affectueux, pieux, de congratulation, d'actions de grâce, de prières, de confiance, d'invitation, de lamentation, de deuil, de tristesse, de commisération, de joie modérée, de douceur et d'amitié. Il joint la grandeur et la gravité à la joie et à l'affabilité; il faut, dans sa composition, faire attention à en toucher les cordes par degrés presque conjoints, éviter les bondissements et les sauts, qui sont contraires à la douceur et à la modestie de ce Mode, quoique pour quelques expressions extraordinaires il peut, mais très-rarement, emprunter quelques notes du cinquième, mais sans bondir ni sauter.

De la seconde espèce du VIe ou du XIe Mode, ou de l'Hypo-Ionien, ou Hypo-Iastien.

« Ce Mode a les mêmes qualités et propriétés que le sixième; mais il est plus animé, plus diversifié, plus noble, plus tendre et plus onctueux. » Voir l'antienne pour la fête du Saint-Sacrement, à Sens, *Ab ortu solis*, et le répons du jour de Noël, à Sens, *Cantate Domino*.

Du VIIe Mode, ou Myxolydien.

« Ce Mode est propre aux grands sujets, aux grands mouvements, aux exclamations mâles, aux événements surprenants, étonnants, éclatants; il est majestueux et impératif, il excite et anime la joie, il réveille l'esprit, il s'exprime avec grandeur; ses progressions se font par des sauts et des bondissements doux et mélodieux; il anime dans le goût des choses célestes, il est admiratif, il marche avec un air de confiance, de hardiesse et de courage mâle. »

Du VIIIe Mode ou de l'Hypomixolydien.

« Le huitième Mode est doux, paisible, propre pour les narrations et a un agrément fort naturel : il est harmonieux, il plaît à l'oreille, il est aussi assez pompeux, il n'est point trop vif; ses progressions se font avec gravité; il est aussi déprécatoire; on peut s'en servir pour les textes qui marquent le désir de la félicité ou de la gloire, qu'on demande avec larmes ou tremblement; il est, par sa gravité, particulièrement propre pour les traits. Enfin ce Mode peut être employé pour tous les textes qui ne peuvent être mis heureusement sur les autres Modes; il est, disent les anciens auteurs, un Mode presque universel. C'est pourquoi il est si fréquent dans les anciens livres pour les Antiennes et pour les Répons. »

A mesure que l'esprit du chant grégorien s'est perdu parmi nous, le sentiment des Modes s'est graduellement effacé, si bien que beaucoup de gens auraient de la peine à voir dans les antiques chants de l'Eglise ce qu'y voyait Léonard Poisson, ce qu'y voyaient les anciens auteurs, ce que Jean-Jacques Rousseau y voyait lui-même, lorsqu'il disait que, loin d'introduire la musique dans le plain-chant, c'est le plain-chant qui devrait aller enrichir la musique.

Les études qui ont été faites dans ces dernières années appelleront peut-être l'attention des musiciens sur les anciens Modes de l'Eglise, et l'on reconnaîtra alors ce qu'il peut y avoir de richesse et de variété dans ces antiques chants qui reposent sur un système musical si riche et si varié lui-même.

L.-C. LAURENS.

(La suite prochainement).

Quelques mots sur l'orgue.

—

Les historiens anciens nous ont laissé ignorer à quelle époque et dans quel pays l'orgue fut inventé. Ce que l'on peut affirmer avec certitude, c'est que dès les temps de la primitive Eglise, on l'employa dans les grandes assemblées chrétiennes pour donner plus de pompe, plus d'éclat, plus de solennité aux cérémonies sacrées. A Dieu ne plaise que nous fassions, comme certains auteurs, remonter l'invention de l'orgue au temps où le roi-prophète invite le peuple de Jérusalem à louer Dieu : *in chordis et organo*. Ce serait se méprendre étrangement sur le sens du mot *organum*. Ce mot est très-vague, et il suffit d'avoir une certaine habitude des anciens auteurs latins pour se convaincre qu'ils s'en servent pour désigner d'un nom commun toute espèce d'instrument de musique. De là vient qu'il y a incertitude et quelquefois même confusion dans certains textes de l'antiquité, où il est question de musique et d'instruments.

Plusieurs auteurs fixent l'invention de l'orgue aux premiers siècles de l'ère chrétienne. Tertullien parle d'une *armée de tuyaux* dont les sons mélodieux animaient les jeux sanglants du cirque. Saint Augustin aussi connaissait l'orgue, et cet illustre docteur, dans un passage de son Commentaire sur le 56e psaume (tome IV de ses *Œuvres*), donne de l'orgue une définition nette et précise :

« On appelle *organa*, dit-il, tous les instruments de musique; le nom d'*organum* est donné non-seulement à cet instrument de grande dimension et dans lequel l'air est introduit par des soufflets, mais aussi à tout instrument qui sert au musicien pour exécuter une mélodie. » *Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum; non solum illud organum dicitur, quod grande est, et inflatur follibus, sed etiam quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est, quo instrumento utitur qui cantat, organum dicitur.*

Le même Père de l'Eglise s'exprime avec non moins de clarté sur le sujet de l'orgue dans son Commentaire sur le psaume 150e : « L'orgue, dit-il, est le nom général de tous les instruments de musique, bien que l'on ait pris l'habitude d'appeler *organa* ceux qu'on remplit d'air au moyen de soufflets. Je ne pense point que ce soit ce genre d'instruments qui soit ici désigné; car comme le mot *organum* est grec, et, comme je l'ai dit, le nom général convenant à tous les instruments de musique (savoir : οργανον comme εργανον, venant d'εργον, signifiant ouvrage), les Grecs donnent un autre nom à l'instrument où sont employés des soufflets; mais l'expression *organum* appliquée ici est plus latine et s'est tout à fait vulgarisée. » *Organum generale nomen est omnium vasorum musicorum, quamvis jam obtinuerit consuetudo, ut organa* propriè dicantur ea quæ inflantur follibus : quod genus significantum hic esse non arbitror. *Nam cum organum vocabulum græcum sit, ut dixi generale (si* οργανον, *quasi* εργανον, *ab* εργον, *opus), omnibus instrumentis musicis conveniens; hoc cui folles adhibentur, alio Græci nomine appellant. Ut autem organum dicatur, magis latina et ea usitata et* vulgaris *est consuetudo.*

Une conjecture généralement admise par les auteurs qui se sont occupés de ce sujet et qui offre assez de vraisemblance, c'est que la syrinx ou flûte de Pan, ainsi appelée du nom d'une nymphe d'Arcadie qui fut changée en roseau, tandis qu'elle fuyait les poursuites de ce dieu, doit être considérée comme l'origine de l'orgue à tuyaux. Pour faire, en effet, un orgue de la syrinx, il suffisait d'introduire l'air autrement qu'avec les lèvres et les poumons. On essaya; mais les tâtonnements furent sans aucun doute longs et pénibles, parce qu'il était difficile d'introduire l'air d'une manière uniforme et de le distribuer aux tuyaux en quantité égale. On employa l'eau comme moteur de l'air dans les tuyaux, et, après avoir d'abord donné à l'instrument le nom d'*hydraule*, on l'appela plus tard *orgue hydraulique*.

Nous ne connaissons guère que par des descriptions fort embrouillées, de Vitruve ou de Héron, le mécanisme de l'orgue hydraulique. Celles que donnent surtout ces deux derniers écrivains sont d'une obscurité à dérouter le plus habile traducteur; mais ce que nous savons, c'est que ce mécanisme était d'une très-grande complication, et que l'instrument rendait des sons aussi forts que variés.

Le cardinal Bona cite une épigramme de Julien l'Apostat, d'après le P. Martinius dans sa préface sur le livre intitulé : *Misopogon*, écrit par cet empereur contre les habitants d'Antioche; elle nous semble trop significative pour ne pas la transcrire ici :

Quam cerno alterius naturæ est fistula nempe
Altera produxit fortasse hanc ænea tellus.
Horrendum stridet, nec nostris illa movetur
Flatibus, at missus taurino è carcere ventus
Subtus agit lœves calamos, perque ima vagatur.
Mox aliquis velox digitis, insignis et arte
Adstat, concordes calamis, pulsatque tabellas :
Ast illæ subito exiliunt et carmina miscent.

« Voici un tuyau sonore d'un genre bien différent de ceux que nous connaissons. Sans doute une autre terre métallique a été son berceau. Cet instrument fait entendre des sons éclatants que le souffle humain n'a point alimentés. Un air, qui s'élance d'une prison faite de peaux de taureau et pénètre dans la cavité des tuyaux polis, anime ces derniers. En même temps, un artiste habile promène rapidement ses doigts sur des touches qui correspondent aux tuyaux, et aussitôt, sensibles à cette pression, ceux-ci font entendre une ravissante mélodie. »

On ne pourrait, ce me semble, aujourd'hui décrire d'une manière plus exacte nos orgues d'église. L'orgue à soufflets et à air, ou orgue pneumatique, paraît être pour le moins aussi ancien que l'orgue hydraulique; mais le premier l'emporta promptement sur le second, et fut le seul conservé dans les églises, surtout après avoir éprouvé plusieurs perfectionnements qui le rendirent le roi des instruments. On croit assez généralement que l'admirable invention de l'orgue pneumatique eut lieu sous Julien, c'est-à-dire d'avril 360 au 27 juin 363; mais on ne pourrait pas cependant l'induire des vers que nous avons cités. Notre but, dans cette modeste étude historique, n'est point et ne saurait être de rechercher soigneusement à quelle époque précise a été faite cette invention; il s'agit uniquement de déterminer à quelle époque l'orgue a été admis à embellir les cérémonies du culte chrétien.

Certains historiens ont cru que c'était sous le pontificat de saint Damase, qui gouverna l'Eglise du 16 septembre 366 au 11 décembre 384; mais le cardinal Bona considère comme mieux fondée l'opinion qui place au milieu du septième siècle l'introduction de l'orgue dans nos églises, sous le pape Vitalien, qui occupa la chaire de saint Pierre du 30 juillet 657 au 27 janvier 672. Platine, dans ses *Vies des Papes*, a écrit que Vitalien introduisit l'usage des orgues dans les églises pour les offices divins, et cette opinion, si elle n'est pas la plus vraie, est certainement la plus commune. On lit bien dans le *Dictionnaire* de Moreri que les orgues ont été inventées du temps de saint Aldric, évêque du Mans, de 832 à 856, et que ce fut ce prélat qui, un des premiers, en plaça dans les églises. Mais nous opposerons à cette date sans preuves une description de l'orgue faite par Claudien Mamert, mort en 474 prêtre du diocèse de Vienne, dont son frère était évêque, et un passage du poëte Venance Fortunat, mort évêque de Poitiers en 606, passage qui prouve qu'avant le pape saint Vitalien, il y avait des orgues dans une église de Paris. Voici, en effet, des vers de ce poëte à propos de saint Germain, évêque de Paris, et qui témoignent assez qu'il connaissait les orgues :

Exiguis attemperat organa cannis
Auctat ab ore tubam.....
Cymbaliæ voces.....
Fistula dulce sonat.

Bingham (*Origines ecclésiast.*, liv. VIII) assure qu'on ne connaissait pas les orgues avant saint Thomas d'Aquin ; mais il n'est point possible de soutenir une opinion pareille. Quoi qu'il en soit, on s'accorde à reconnaître que le premier *orgue* connu en France fut envoyé, avec d'autres magnifiques présents, au roi Pépin le Bref (752 à 768) par l'empereur Constantin Copronyme. Le roi fit placer cet orgue dans l'église de Saint-Corneille de Compiègne. Les uns fixent ce fait historique en 757, les autres le reculent jusqu'en 766. Quoi qu'il en soit, ce fut un grand sujet d'admiration qui, s'il faut en croire le bénédictin Walafrid Strabus, doyen de l'abbaye de Saint-Gall, coûta même la vie à une femme trop impressionnable. Voici les vers dans lesquels ce poëte raconte le fait :

Dulce melos tantum vanas deludere mentes
Cœpit ut una suis decedens sensitus ipsam
Fœmina perdiderit vocum dulcedine vocem.

« La douce mélodie de cet instrument fit une telle impression sur des âmes faibles, qu'une femme, perdant l'usage de ses sens, par un excès de plaisir, trouva la mort dans cette extase, procurée par la suavité inaccoutumée de ces sons harmonieux. »

Au nombre des présents que le même empereur Constantin envoya quelques années après à Charlemagne, se trouvait aussi un orgue, et le texte du moine de Saint-Gall ne laisse aucun doute à cet égard : *Adduxerunt etiam iidem missi* (*Constantini Copronymi*) *omne genus organorum, sed et variarum re-*

rum secum quæ cuncta ab opificibus sagacissimis Caroli, quasi dissimulanter aspecta, accuratissime sunt in opus conversa et præcipuè illud musicorum organum præstantissimum quod doliis ex ære conflatis, follibusque taurinis per fistulas æreas mire perflantibus, rugitu quidem tonitrui boatum, garrulitatem vero lyræ vel cymbali dulcedinem coæquabat. Quod ubi positum fuerit, quamdiùque duraverit, et quomodo inter alia reipublicæ damna perierit non est hujus loci vel temporis enarrare. (Lib II. *De Rebus bellicis* Caroli magni, cap. 10.)

« Les mêmes envoyés (de Constantin Copronyme) apportèrent avec eux toute sorte d'instruments et d'effets divers, que les ouvriers du pénétrant Charlemagne, comme s'ils ne les eussent vus qu'avec dissimulation, se hâtèrent de mettre en œuvre. Il s'y trouvait surtout ce très-remarquable *organum* des musiciens, qui, au moyen de douves en fonte d'airain, et de soufflets de taureau introduisant l'air à travers des tuyaux aussi d'airain, égalait par son rugissement le roulement du tonnerre, le gazouillement de la lyre ou la douceur de la cymbale. En quel lieu cet instrument fut posé, combien il dura, et comment il a péri au milieu des secousses de l'Etat, ce n'est ni le temps ni le lieu de le raconter ici. »

On peut conjecturer avec quelque vraisemblance que l'orgue, ainsi imité par les ouvriers de la cour de Charlemagne, était un orgue de petite dimension. Charlemagne, que l'histoire nous montre si zélé pour la pompe du culte, favorisa cette innovation heureuse, et dans moins de deux siècles, les cathédrales et toutes les grandes églises adoptèrent les orgues. Walafrid Strabus parle avec beaucoup d'emphase d'un orgue qui existait de son temps dans l'église d'Aix-la-Chapelle. On sait que ce Bénédictin mourut vers 849. Dans les Annales de Louis le Débonnaire et à la même époque, il est encore question d'un orgue qui fut fabriqué par un certain Georges, venu de Venise, et qu'on plaça aussi à Aix-la-Chapelle. Cet instrument était un orgue hydraulique, car Eginhard, en faisant mention de ce fait, désigne l'instrument sous le nom d'*hydraula*.

L'Église de Lyon, fidèle à repousser les nouveautés (M. de Montazet, pour le bien de ce diocèse, n'était pas encore né), ne voulut point admettre les orgues, et jusqu'à nos jours, sauf en ce qui concerne la liturgie, elle s'était montrée, sous ce rapport, fidèle à sa fameuse maxime : *Ecclesia Lugdunensis novitates non recipit.* Ce n'est que depuis quelques années que S. Em. Mgr le cardinal de Bonald en a autorisé l'introduction dans l'église primatiale de Saint-Jean.

Il paraît qu'au IXe siècle, l'Allemagne avait une certaine réputation dans l'art de fabriquer les orgues et d'en jouer, d'après une lettre qui a été insérée par Baluze dans ses *Miscellanea*. Ce pays, où le goût musical est pour ainsi dire inné, s'était empressé d'accueillir ce roi des instruments, si merveilleusement propre à relever le chant religieux. Aussi l'on voit le pape Jean VIII (de 872 à 882) écrire à Hannon, évêque de Frisingen, en Bavière, pour le prier de lui envoyer en Italie un orgue, avec un artiste capable d'en jouer et de le réparer au besoin.

H. FISQUET,

Rédacteur du journal la *Paroisse*.

(La fin à un prochain numéro.)

LES HOMMES ET LES ŒUVRES.

MUSICIENS CONTEMPORAINS.

GROSJEAN (JEAN-ROMARY).

Ce n'est pas seulement à la capitale qu'il faut demander des hommes de talent; la province a les siens, que nous lui prenons quelquefois, et qui viennent mêler à l'activité parisienne l'activité de leur pensée. Quelques-uns meurent inconnus loin du centre qui les conviait au grand banquet des intelligences. Il en est d'autres que les hasards de la vie, des habitudes de vieille date ou des devoirs de famille attachent au sol natal, et qui trouvent dans la culture des arts la réputation qui doit faire le charme de leur solitude.

L'artiste dont nous allons parler est un de ceux-là.

M. Jean-Romary Grosjean, né à Rocherson village de l'arrondissement de Remiremont (Vosges), le 12 janvier 1815, n'eut pas la chance, en venant au monde, de voir les chemins aplanis devant lui. Son père, un honnête homme, mais un pauvre artisan, ne pouvait guère songer à lui donner des maîtres de musique, d'harmonie et de composition. Tout au plus pouvait-il ambitionner pour son fils un bon état et des profits modestes.

Les circonstances vinrent au secours de l'enfant et firent pour lui ce que la fortune

n'avait pas voulu faire. Il venait d'atteindre sa septième année lorsqu'un organiste, nommé Lambert, entreprit de lui donner des leçons de musique. La Providence ne s'était pas trompée en tendant la main au fils de l'artisan. Le jeune Grosjean devint en fort peu de temps un musicien capable. Ses progrès furent si rapides qu'à douze ans il put prendre possession d'un orgue, dans son pays d'abord, puis dans une paroisse plus considérable, à Padoux, non loin d'Epinal.

Il n'eut dès lors qu'un souci, ce fut de se perfectionner dans son art et d'être en état de secourir ses parents. Ce rêve, d'un bon esprit et d'un bon cœur, ne tarda pas à se réaliser. A quinze ans, le jeune artiste avait acquis un talent sérieux, et il pouvait offrir à sa famille le tribut de l'amour et de la reconnaissance.

Il quitta Padoux en 1837 pour entrer, en qualité d'organiste, dans la principale église de Remiremont. Il donna des leçons de piano dans cette ville, où il ne devait pas faire un long séjour.

L'orgue de la cathédrale de Saint-Dié venait d'être vacant. On avait ouvert un concours vers la fin de 1839. M. Grosjean y prit part, l'emporta sur ses concurrents, et fut nommé organiste de la cathédrale.

Cette nouvelle position ne lui fit pas illusion; il comprit qu'il avait encore à apprendre, et que son talent n'était pas au niveau de ses désirs. Plusieurs congés successifs lui permirent de venir à Paris. Il demanda des conseils à Boëly, organiste de Saint-Germain-l'Auxerrois. Camille Stamaty, qui continue si brillamment l'école de Kalkbrenner, lui donna des leçons de piano.

La fréquentation des maîtres de la capitale éveilla la curiosité du jeune organiste et augmenta encore son amour pour l'étude. Il voulut s'initier à la connaissance des grandes œuvres des organistes allemands. Il en fit de nombreux extraits qui devaient chaque jour lui servir de modèles. Plus tard, il eut l'idée de les communiquer au public, et il publia, en 1850, TROIS CENTS VERSETS POUR L'ORGUE (1), pris en partie dans les œuvres des maîtres les plus célèbres.

Cette première publication eut assez de succès pour encourager M. Grosjean à se mettre en rapport avec le public. Il entreprit un ouvrage destiné à être le complément des *trois cents versets*. L'*Album d'un organiste catholique, ou recueil de morceaux d'orgue pour l'Offertoire, l'Elévation, la Communion et la sortie des offices* (1), reçut des organistes et des amateurs le meilleur accueil. Le choix des morceaux était fait avec tact, avec intelligence, avec goût, et de façon à venir en aide aux nombreux organistes qui ne sont pas de première force.

Une autre publication, appelée à paraître périodiquement, fut commencée en 1859. Elle s'annonça sous le titre suivant : *Journal des Organistes, ou choix de musique d'orgue* (2) pour toutes les parties de l'office divin. M. Grosjean ne pouvait mener cette œuvre à bien qu'en faisant appel à tous les organistes de Paris et de la province. On vit donc apparaître dans ce recueil les noms des musiciens les plus estimés, fraternellement réunis par le directeur du journal. Quelques maîtres anciens figurèrent également dans cette publication.

On n'exigera pas que nous fassions une appréciation exacte du *Journal des Organistes*; il est fort difficile de juger une œuvre collective. Chacun des organistes qui y ont pris part a dû apporter les qualités et les défauts qui lui sont propres. A côté d'une œuvre de grande valeur, on rencontre un morceau faible. Le style libre y coudoie le style sévère. La fantaisie y prend ses ébats non loin de la fugue aux formes austères. Ce qui est incontestable, c'est qu'il y a du talent, beaucoup de talent dans cette collection de six années, et que rien n'est plus intéressant que d'avoir sous la main, dans un même recueil, un spécimen des travaux de nos organistes.

Ce qu'il importerait d'apprécier ici, c'est le contingent des morceaux fournis à ces deux publications par M. Grosjean; ils sont nombreux et de caractères différents. Avec un peu de perspicacité, on voit tout de suite que l'auteur s'est tracé un cadre étroit; il a voulu écrire des morceaux faciles, et suppléer par la clarté, par le goût, par la convenance, par l'étendue même, à la forme rigoureusement classique que les puritains de l'école exigeraient de lui; cela ne l'empêche pas cependant de présenter des morceaux d'un style ferme et irréprochable. Faut-il citer son *Offertoire* en *mi* bémol, qui figure dans le deuxième volume de l'*Album?* Boëly l'a vu et approuvé peu de temps avant sa mort. Le laisser-passer

(1) Chez l'auteur, à Saint-Dié (Vosges).

(1) Chez l'auteur, à Saint-Dié (Vosges).
(2) Chez l'auteur, à Saint-Dié (Vosges).

d'un pareil homme en vaut bien un autre.

M. Grosjean a cherché d'une manière apparente à imiter le style de Rinck. Tout en visant à la facilité de l'exécution, il a suivi les données de ce maître. Il faut lui savoir gré d'avoir choisi un modèle aussi pur, et le féliciter surtout d'avoir entrepris une publication deux fois utile : 1° parce qu'elle rassemble sous un même drapeau des compositeurs séparés par la distance d'un point de la France à l'autre ; 2° parce qu'elle offre aux innombrables mains d'habileté moyenne un répertoire très-varié pour le service de l'orgue.

M. Grosjean a publié, en outre, vers la fin de 1862, une collection de *Noëls lorrains* (1). On devine aisément ce qu'a pu être sa participation à cette œuvre. C'était déjà une grande affaire que de recueillir ces vieux airs adoptés par l'Église, ces chants véritablement nationaux qui représentent si bien les différentes époques de la mélodie ou plutôt de la chanson française ; mais il fallait encore les harmoniser, en faire un choix sévère, distinguer entre la chanson profane, souillée sur les tréteaux de Tabarin ou dans les cabarets de la Régence, et le cantique naïf et saint de la Noël, conservé par la sollicitude religieuse des générations !

M. Grosjean a su faire cette distinction ; il a su aussi donner à ces vieux airs un vêtement harmonique d'une simplicité gracieuse. La Société d'émulation des Vosges a été de cet avis lorsqu'elle a décerné à l'honorable artiste une médaille de vermeil accompagnée de félicitations chaudement exprimées.

M. Grosjean a encore attaché son nom à une découverte précieuse. En 1857, il révélait l'existence, dans la bibliothèque de Saint-Dié, d'un manuscrit du XIVe siècle contenant quinze traités différents sur le plain-chant et la musique du moyen âge. A la demande de M. le ministre de l'instruction publique, ce manuscrit fut envoyé à M. de Coussemaker, correspondant de l'Institut à Lille. Ce savant en fit connaître la valeur par une petite brochure intitulée : *Notice sur un manuscrit musical trouvé à la bibliothèque de Saint-Dié* (2). L'auteur y disait en terminant : « Le manuscrit de Saint-Dié, malgré les lacunes regrettables que nous avons signalées, renferme des documents importants pour l'histoire de la musique. On doit savoir gré à M. Grosjean, organiste de Saint-Dié, d'avoir appelé l'attention des savants sur ce volume précieux pour l'histoire de l'art. »

(1) Chez l'auteur, à Saint-Dié (Vosges).
(2) Librairie archéologique de Victor Didron.

La nature des travaux de M. Grosjean, ses préoccupations constantes pour tout ce qui intéresse la musique religieuse, l'ont placé depuis longtemps au premier rang des musiciens qui ont entrepris la réforme du chant dans les églises. Son nom est inséparable du mouvement d'idées qui s'est produit en faveur de la restauration du chant grégorien et de la musique religieuse. Que l'avenir réalise les espérances qui se donnent carrière encore aujourd'hui, malgré l'indifférence ou l'impéritie du plus grand nombre, et M. Grosjean aura la gloire d'avoir été pour quelque chose dans le gain de la bataille.

Jusque-là, il continuera de diriger ses travaux dans la voie qu'il s'est tracée, heureux de voir le succès couronner ses veilles, heureux surtout des bienfaits que la générosité de son cœur répand sur toute une famille : sœurs, nièces, neveux, tante, dont l'affection lui tient lieu de la compagne qu'il n'a pas encore choisie.

LOUIS ROGER.

Dissertation sur le Quart de Ton.

Dans une réunion de musiciens, qui a eu lieu le 13 mai courant au bureau de la *Revue de Musique sacrée*, sous la présidence de M. le comte de Brancion, M. Adolphe Populus a fait la lecture du travail que nous allons reproduire. Des expériences fort nombreuses et fort intéressantes ont été faites par lui sur un harmonium à deux claviers présentant dans toute leur étendue une échelle de quart de ton. M. Populus a fait entendre des progressions harmoniques, des successions d'accords, des modulations et divers morceaux composés selon la théorie des Grecs. Il a chanté en outre un gracieux *Ave Maria* de sa composition. On a écouté avec le plus vif plaisir l'exposition d'un système qui, depuis plusieurs années et grâce aux savants travaux de M. Vincent, de l'Institut, semble vouloir se dégager des nuages qui l'enveloppaient.

Voici ce travail :

« Messieurs,

Déjà, l'an dernier, j'eus l'honneur de communiquer à une assemblée de musiciens

compositeurs, présidée par M. A. Thomas, les études sur l'emploi du quart de ton, qui m'ont été suggérées par les découvertes de M. Vincent, de l'Institut, sur la musique des anciens Grecs.

L'expérience a comblé mes vœux, et, ainsi que l'ont pu lire les abonnés de l'*Univers musical*, dans un compte rendu de M. Ch. E. Ruelle, trop élogieux poûr moi, la puissance du quart de ton a été établie d'une manière certaine.

J'espère qu'après avoir entendu de la musique où figure cet intervalle, chacun de vous dira comme moi : « L'intervalle quart de ton, quoi qu'en ait dit Grétry et beaucoup d'autres musiciens moins autorisés que lui, est un intervalle agréable. »

Mon intention n'est pas de faire devant vous des expériences tendant à réaliser l'ancien système des Grecs, M. Vincent l'a tenté sur une ode d'Horace, et l'illustre Halévy dans son *Prométhée*, ainsi que dans une fuguette que je vais avoir l'honneur de vous faire entendre.

On pourrait, comme le désire M. Vincent, former avec le quart de ton un système harmonique vraiment omnitonique, et, en analysant les pièces de plain-chant comme l'a fait M. l'abbé Raillard, avoir une idée de la manière dont les anciens l'employaient; mais le temps ne me permet pas d'entrer dans ces détails, et comme vous le verrez, j'ai suivi une route différente de celle des anciens, et qui va parallèlement avec la route de nos devanciers, professeurs et fondateurs du Conservatoire.

Je me bornerai ici, comme je l'ai fait à la Société des compositeurs, à considérer l'intervalle quart de ton comme faisant partie d'une échelle enharmonique nouvelle, représentée par vingt-quatre quarts de ton compris dans l'étendue de l'octave, et son emploi comme *moyen d'expression* qui, s'il n'est pas nouveau par sa cause, le sera, je le crois, par l'application que j'en ai faite.

En l'employant mélodiquement, j'ai rendu justice à ce qu'en a dit M. Barbereau, le savant harmoniste, qui, fort judicieusement, nous a montré tout récemment que les fonctions des notes de la gamme peuvent être réalisées avec diverses modifications par tiers de ton, par quart et même par des intervalles moindres; ou, si vous l'aimez mieux, en retournant la phrase : que les notes de la gamme peuvent être modifiées comme intonation sans que pour cela leurs fonctions soient changées. (*Ut si ut, ut si + ut.*)

On pourrait complétement accepter la démonstration de M. Barbereau sur les fonctions des notes de la gamme, et comme lui l'appliquer à un accord entier, si l'on n'était pas préoccupé des faits nouveaux qui se présentent, c'est-à-dire par les attractions sensibles des transitions enharmoniques par quart de ton (1).

A la première audition, le sentiment qu'on éprouve est difficile à définir; l'étrangeté de la résolution étonne, et ce n'est qu'en s'abandonnant à l'effet produit, sans prévention et sans arrière-pensée, qu'on arrive à être surpris agréablement.

Il est nécessaire que je procède à l'éducation de l'oreille par quelques préliminaires mélodiques et harmoniques, par des formules d'accords, des marches ou suite de cadences, si je ne veux pas exposer l'emploi du quart de ton à deux écueils regrettables : d'abord, il peut passer inaperçu pour l'auditeur qui ne l'a pas encore entendu; ensuite, il peut choquer l'oreille du puriste qui ne veut admettre que les choses connues, enseignées et pratiquées jusqu'à ce jour.

Il est vrai que je pourrais dire avec M. Vincent : « Pour un art nouveau, il faut des lois nouvelles. » Ces lois, on peut les établir; mais ne vous effrayez pas, je me rapprocherai autant que possible des lois admises. Du reste, j'ai l'intention de me borner à une simple proposition, qui, je crois, n'a pas encore été formulée, et sur laquelle j'ai basé mon travail concernant l'emploi du quart de ton.

Avant de vous donner cette proposition qui brille par sa simplicité, je vais vous dire quelques formules qui résument les divers points de ce travail :

« 1° Le quart de ton, appliqué au système
» musical actuel, figure dans la mélodie
» comme un gracieux et sentimental acces-
» soire, et dans l'harmonie, comme un nou-
» vel élément d'émotion.

» Tout accord dissonnant peut devenir la
» source de modulations éloignées, par l'ob-

(1) Depuis que ces lignes sont écrites, j'ai assisté à une nouvelle séance donnée par la Société des compositeurs de musique pour M. Barbereau, qui, après nous avoir fait entendre sur le *sonomètre* les divisions de la gamme des Hindous, nous a prouvé que ces notes, quoiqu'un peu différentes, pouvaient avoir les mêmes fonctions que les notes de notre gamme actuelle; mais ce procédé ne ressemble nullement à celui que je propose ici.

» servation de toutes les tendances formant » cadence en montant ou en descendant, soit » à un demi-ton ou à un quart de ton. »

J'ajouterai avec M. Vincent :

« 3° La résolution d'un accord, dont les sons » élémentaires appartiennent à une échelle » musicale donnée, peut se faire sur un ac- » cord dont les sons élémentaires n'ont ab- » solument rien de commun avec l'échelle » des premiers.

» 4° Toute marche harmonique qui pro- » cède par demi-tons dans le système ordi- » naire, pourra ordinairement donner lieu à » une marche harmonique correspondante » procédant par quarts de ton. »

C'est dans la seconde formule que je puise la proposition dont je vais parler. Je lis : « l'observation de toutes les tendances. » En effet, c'est ce qui nous fait dire que tout accord qui s'enchaîne avec un autre est lié, ou par les notes communes, ou par la cadence, ou par proximité. Mais qu'observons-nous en même temps que les notes communes? Quel est l'intervalle qui forme vraiment cadence? Où est la proximité? *Dans la production de l'intervalle demi-ton formant sensible ascendante ou descendante.* Car comment se fait l'enchaînement des accords *la ut mi*, *la ut fa*, si ce n'est par la présence du demi-ton *mi-fa?* — Comment se fait la cadence des accords *sol* majeur, *ut* majeur, si ce n'est par l'action de la tierce de l'accord du *sol*, la note *si* faisant fonction de sensible pour monter à l'*ut?* — Comment se fait la cadence des accords *fa* majeur, *ut* majeur, si ce n'est par l'action du *fa* sur le *mi* faisant fonction de sensible descendante? — Comment se fait la cadence par proximité *ut* majeur, *ré* mineur, sinon par l'intervalle demi-ton *mi-fa* (1)?

Peut-être objectera-t-on ici que pour cette dernière cadence *ut ré*, on peut, en faisant l'accord de *ré* majeur, détruire l'idée de la note sensible *mi-fa*. Je répondrai d'abord que la succession de ces deux accords, *ut* majeur, *ré* majeur, n'est pas toujours agréable, et ensuite que c'est un simple déplacement de degré qu'il faut considérer ; car la sensibilité du demi-ton se montre en descendant du *sol* au *fa* dièse (1).

Cherchez n'importe quelle succession d'accords formant cadence, vous trouverez toujours l'action descendante ou ascendante de l'intervalle demi-ton ; tous les degrés de l'échelle chromatique pourront devenir des notes sensibles en montant ou en descendant, quelle que soit leur place dans l'accord appellatif.

Je répète donc que la présence d'une note faisant office de sensible, souvent à notre insu, motive la modulation en quelque endroit que la note soit placée ; et j'ajouterai que, de même que l'harmonie tout entière peut monter ou descendre d'un demi-ton, on peut faire monter ou descendre d'un quart de ton l'harmonie tout entière.

Je n'ose pas dire que cette théorie de l'observation d'une sensible entre deux accords soit nouvelle, cependant je ne la vois consignée et enseignée nulle part. Ne serait-ce pas là la vraie démonstration de l'enchaînement des accords entre eux, et de l'exclusion des suites harmoniques qui produisent les fausses relations de triton et d'octaves (2)?

(1) On ne peut pas dire que je prends ainsi l'effet pour la cause, une simple expérience peut convaincre quiconque n'admettrait pas ce raisonnement.

Faites entendre l'une après l'autre les notes *sol*, *ut*, l'oreille aussitôt distinguera le *si* entre les deux, quoique n'ayant pas été frappé, tandis que si l'on fait entendre la succession *si*, *ut*, l'oreille n'a pas besoin de sous-entendre le *sol* pour être fixée sur la cadence. La cause est donc le *si*, le demi-ton, et non le *sol* fondamental.

(1) Une autre objection qu'on pourrait faire, c'est qu'il arrive fréquemment que, dans un morceau écrit à plusieurs voix, on n'obéit pas toujours à cette marche d'un demi-ton, lorsque par exemple on fait sauter sur un autre degré la note qui pourrait produire le demi-ton :

fa — ut — fa
la — sol — la
ré — mi — ré.

Mais ce n'est là qu'un artifice d'écriture qui ne change en rien l'impression produite à l'oreille par la cadence dont nous parlons, et quoi qu'on fasse, cette marche d'un demi-ton existe aussi bien pour l'oreille que la quinte d'un accord dont on n'écrirait que la tonique et la tierce :

ut — ré — si — ut
mi — fa — ré — mi
ut — fa — sol — ut.

Quant à la succession *ut-mi-sol*, *ut-mi-la* qui n'offre pas la liaison du demi-ton en apparence, il n'y a pas là précisément d'enchaînement, car la présence du *la* à la place du *sol* n'établit pas un véritable changement, et si par sa durée, le *la* devenait une nouvelle tonique, on pourrait dire que l'oreille, par un mécanisme très-fréquent en harmonie, a pu se faire l'idée d'un autre accord dont la fondamentale serait sous-entendue ; on aurait alors la cadence plagale *ré-fa-la-ut* sur *la-ut-mi*.

(2) Je crois qu'on peut expliquer la fausse relation de triton de la manière suivante : Toutes les méthodes nous apprennent qu'il y a deux sortes de cadences, l'authentique et la plagale ; or, la cadence authentique étant le résultat du passage du troisième degré au quatrième devenu tonique, et la cadence plagale étant le résultat du passage du

Ce qu'il y a de plus particulier dans l'emploi des successions enharmoniques, c'est qu'un accord dissonnant peut avoir deux marches différentes par le mouvement contraire, en procédant par quart de ton, écartant ainsi l'harmonie jusqu'à ce que la modulation soit arrivée à son but, qui peut être plus ou moins éloigné, sans détruire l'idée d'une tonalité première.

On peut, avec le demi-ton, produire une succession d'accords qui offre de l'analogie avec celle dont j'ai l'honneur de vous entretenir; mais il y a des différences très-sensibles et une expression bien plus grande dans la formule par quart de ton.

On me demandera peut-être comment je suis arrivé à faire des transitions enharmoniques? Le moyen est bien simple. Je me suis dit : l'extrême sensibilité de l'intervalle quart de ton réalisant les mêmes tendances que l'intervalle demi-ton, toute mélodie qui procédera par demi-ton pourra aussi bien procéder par quart de ton; tout accord qui produit un enchaînement relatif par demi-ton pourra aussi bien donner lieu à une transition par quart de ton; et c'est en accompagnant les notes de la gamme enharmonique nouvelle que je suis arrivé à produire une foule de combinaisons modulantes, mais à la condition d'observer une marche d'un quart de ton dans une ou plusieurs parties, et en me servant des accords connus avec la direction résolutive qu'on leur donne ordinairement.

1°
- *a* — Les trois genres anciens.
- *b* — Emploi des accords de tierce, de sixte et de septième (mouvement semblable.)
- *c* — Marches et formules harmoniques sur la gamme ascendante et descendante (mouvement contraire).
- *d* — Attractions et tendances diverses.

2°
- *e* — Fuguette de F. Halévy.
- *f* — *Agitato* en *ré* mineur.
- *g* — *Ave Maria*.
- *h* — Méditation.

En terminant cette dissertation, qui avait pour but d'indiquer la marche que j'avais suivie dans l'emploi du quart de ton, je désire appeler votre attention sur son utilité pratique, et je ne puis mieux faire que de vous citer ici ce que je disais l'an dernier à la Société des compositeurs.

Considérant le quart de ton comme *moyen d'expression*, j'ai dû formuler quelques-uns des procédés qu'on emploie pour traduire les différents degrés d'expression :

« Les modulations fréquentes et les intervalles rapprochés qu'elles renferment, les attractions obtenues par des accords dissonnants, les cadences brisées, l'absence ou le doute de la tonalité, conviennent aux émotions vives de l'âme; l'exaltation est encore assez bien rendue par ces procédés. »

Si cette formule est admise, il est évident que les transitions enharmoniques (quart de ton) deviennent un puissant moyen d'expression.

Quoique le quart de ton, employé harmoniquement, soit d'un effet dramatique dans les situations violentes et passionnées, il n'est pas déplacé dans celles où règnent la tendresse et la douceur, lorsqu'on le traite mélodiquement; car on sait que plus les intervalles sont rapprochés, plus est grande l'émotion produite.

. . . .

Ne chercher dans l'emploi du quart de ton que la réalisation ou simplement une imitation des chants arabes, chinois, irlandais, etc., qui modulent sur des sons étrangers à notre échelle, ce serait mal répondre à la curiosité des musiciens ou même des amateurs; à moins que l'on ne veuille plaire particulièrement à quelques personnes auxquelles ces mélodies rappelleraient des souvenirs qui leur seraient agréables; mais c'est un autre genre d'attention que le quart de ton nous semble mériter.

On se sert généralement des accords dissonnants pour exprimer des sentiments passionnés, parce que l'attraction est plus forte dans ces accords, et si on prolonge l'émotion par des cadences évitées et rompues, le moment de la résolution définitive causera bien plus d'effet. Il est bien entendu que ces artifices de composition devront rester dans les limites du bon goût le plus sévère, et ne se présenter que lorsque la situation le motive.

En appliquant au quart de ton cette manière d'agir, on voit que nous avions raison de dire que son emploi vient ajouter, aux moyens d'expression déjà connus, une source de résolu-

quatrième degré, précédemment tonique, au troisième, il s'ensuit que ce qui ne rentre pas dans cette loi est contraire à l'attraction naturelle, et ne peut qu'affecter désagréablement l'oreille.

La succession *sol-si, fa-ut*, nous donne une fausse relation, parce que le demi-ton *si-ut* n'est pas le résultat du passage de la tierce à quarte, tandis que la succession *ut-sol*, *ré-fa-dièse*, qui nous donne le demi-ton *sol-fa-dièse*, rentre dans la cadence plagale en ce sens que le *sol* précédant le *fa-dièse* n'est plus la quinte d'*ut*, mais bien le quatrième degré du ton de *ré*.

tions nouvelles pour toutes les tendances. En effet, dans la mélodie, la petitesse de l'intervalle donne plus de douceur; dans les marches harmoniques, la variété des résolutions fait surgir un nouvel intérêt.

. . . .

La *Prière du Nautonier*, que je vais chanter, prouve la vérité d'expression de l'intervalle qui nous occupe; aucun autre procédé ne remplirait mieux le but que je me suis proposé dans cette composition, qui est empreinte d'un sentiment de crainte pour le danger et de confiance dans l'efficacité de l'invocation à Marie, l'Etoile des mers. »

Ad. Populus.

LA MAITRISE
de la
CATHÉDRALE DE RATISBONNE.

La Maîtrise de la cathédrale de Ratisbonne se compose de 14 voix de soprano et d'alto, et de 14 voix d'hommes, ténors et basses.

Pour les grandes exécutions le nombre de ces chanteurs est doublé, ce qui le porte à 56 voix.

On n'exécute ordinairement que la musique des maîtres du XIIIe au XVIIIe siècle, et l'exécution de cette musique, aussi bien dans la semaine que les dimanches et fêtes, est toujours en rapport avec le *Cantus Gregorianus* d'après l'*Enchiridion* choral du docteur Mettenleiter.

Il est inutile de dire qu'il faut avoir un trésor presque inépuisable de musique pour suffire aux besoins de la chapelle.

Les enfants de chœur ont une bourse entière au séminaire diocésain, et fréquentent aussi l'Institut musical, qui est une espèce de Conservatoire.

Les hommes sont rétribués et s'appellent *choralistes* ou *choristes.*

La musique instrumentale est totalement bannie de la cathédrale. Il en est de même dans la collégiale de la vieille chapelle.

Dans les autres églises de Ratisbonne, on exécute bien souvent des messes, des vêpres, répons, litanies avec orchestre.

Nos lecteurs auront peut-être du plaisir à parcourir le catalogue des morceaux exécutés par la maîtrise de la cathédrale de Cologne, pendant les fêtes de Noël et celles qui les ont suivies en 1863.

Après avoir entendu, le IVe dimanche de l'Avent, une messe à 4 parties de Casini, assez difficile (Graduel et Offertoire de C. Zachariis), et dont l'exécution a été parfaite, j'ai assisté, deux jours plus tard, à la répétition générale des morceaux destinés aux fêtes de Noël. Les études de ce répertoire ont été faites avec la plus grande sévérité.

Le jeudi, pendant les premières vêpres de Noël, on a exécuté:

1° *Dixit*, faux bourdon à 6 voix, VIIIe mode, auteur incertain;

2° *Confitebor*, faux bourdon à 5 voix, VIIe mode, Viadana;

3° *Beatus vir*, faux bourdon à 4 voix, VIIIe mode, Viadana;

4° *Laudate pueri*, faux bourdon à 6 voix, auteur inconnu;

5° *Laudate Dominum*, faux bourdon, à 6 voix, IIe mode, auteur inconnu;

Hymnes à 4 voix de Fel. Anerio. *Musica divina*, III, p. 347;

Le *Magnificat* était à deux chœurs (à 8 voix), composé par Aggazario. Une composition sublime!

Aux Matines (la nuit), on a chanté six répons à 4 voix, de Bern. Nanini; le sixième, *Sancta et Immac.*, à 6 voix, de J. Handl; le huitième répons, *Verbum caro*, à 6 voix, de L. Hassler; le *Te Deum*, à 5 voix, de Viadana.

La messe, *Trahe me*, à 5 voix, de Vittoria (Sel. nov. II.); le Graduel à 6 voix, avec orgue, de Antonelli; l'Offertoire, à 7 voix; *Angelus ad pastores ait*, de A. Gabrieli.

A la seconde grand'messe (sept heures du matin), messe à 4 voix de Galuppi; Graduel, de Turini; Offertoire, de Vittoria. (*Mus. div.*, II, p. 50 et 39.)

A la troisième grand'messe (neuf heures du matin), messe *Papæ Marcelli*, à 6 voix, de Palestrina; Graduel *Dies sanctificas*, à 5 voix, de Croce; Offertoire *Tui sunt cœli*, à 8 voix, de Orl. Lassus.

Aux deuxièmes vêpres, les psaumes étaient entièrement en musique:

1° *Dixit*, Ier mode, de R. Giovanelli (*Mus. div.*, p. 194);

2° *Confitebor*, VIIe mode, à 5 voix, de Gastoldi;

3° *Beatus vir*, VIIe mode, à 8 voix, de C. Porta;

4° *De profundis*, IVe mode, à 5 voix, de Gastoldi;

5° *Memento*, VIIIe mode, à 5 voix, de Ratti;

Magnificat, Ier mode, à 5 voix, de Ratti.

A la fête de saint Etienne, messe à 4 voix, *Æterna Christi munera*, de Palestrina; Graduel à 4 voix, de Gabrieli; Offertoire à 5 voix, de Palestrina. — Aux vêpres:

1° *Dixit*, à 4 voix, Ier mode, de Ortig;

2° *Confitebor*, à 4 voix, VIIe mode, de Bernabei (faux bourdon);

3° *Beatus vir*, à 4 voix, VIIe mode, de Viadana (faux bourdon);

4° *De profundis*, à 4 voix, IVe mode, de C. Zachariis (faux bourdon);

5° *Memento*, à 4 voix, VIIIe mode, de Palestrina.

A la fête de saint Jean, messe à 4 voix de Caj. Carpani; Graduel de C. Ett; Offertoire à 4 voix, de Aug. Masera.

Les vêpres ont été chantées *in cantu gregoriano* par les élèves du séminaire diocésain.

A la fête de la Circoncision, messe basse à 4 voix, de Palestrina (*Mus. div.*, I, 1re messe); Graduel à 4 voix (*Mus. div.*, II, p. 29), et Offertoire, *Tui sunt cœli*, à 5 voix, par Palestrina.

Le dimanche après la Circoncision, messe de Lotti, Graduel de Masera, Offertoire, *Justus ut palma*, à 4 voix, de G. Giorgi.

A l'Epiphanie, messe brève de A. Gabrieli (7e dans la *Mus. div.*), Graduel de Palestrina, Offertoire de Vittoria.

Voilà un échantillon de la manière dont on choisit la musique pour l'office divin de toute l'année. Pour la fête de Noël, j'ai encore à ajouter un grandiose *Ecce sacerdos magnus*, à 8 voix, de Soriano, exécuté pendant l'entrée de Monseigneur.

Ratisbonne, le 25 janvier 1864.

FRANTZ WITT.

Cæcilia, organ. pour la musique d'église catholique, N° 3, mars 1864, IIIe année. G. S.

CHRONIQUE.

—

Les fêtes du mois de Marie et du Saint-Sacrement ne nous laissent que l'embarras du choix pour remplir cette chronique. On a fait de la musique dans toutes les églises de Paris avec un zèle très-louable, si ce n'est pas toujours avec bonheur.

Je voudrais avoir à signaler un progrès sensible dans la partie musicale des cérémonies du mois de mai, mais tout au plus m'est-il permis de dire que la part faite aux compositions mondaines est un peu moins grande et un peu moins révoltante que par le passé.

Encore ne faudrait-il pas dire cela devant les personnes qui ont pu entrer un de ces soirs dans l'église Saint-Nicolas du Chardonnet, située entre la rue Saint-Victor et le boulevard Saint-Germain. Je m'y suis rendu pour remplir fidèlement ma mission de chroniqueur. Je me disais en y allant que, si éloignée que cette église fût du centre de la capitale, il n'était pas impossible que les progrès de la musique religieuse eussent été jusque-là porter leurs fruits. On a bien vu le chant se perfectionner aux extrémités de la France, dans maintes localités des plus humbles où des hommes de talent et de bon vouloir nous font l'honneur de s'associer à nos travaux, reçoivent les publications parisiennes, suivent pas à pas la marche des idées et font mille efforts pour appliquer nos principes autour d'eux. Oui, sans doute, mais j'avais compté sans cette ennemie de tout progrès, sans cette invincible et stoïque indifférence qui se croise les bras devant les ouvriers de toutes les heures et qui ne prend même pas la peine de profiter de leurs travaux et de leurs découvertes.

J'ai trouvé dans le chœur de Saint-Nicolas du Chardonnet une foule de jeunes gens et de jeunes garçons. Font-ils partie d'une confrérie? sont-ils disciplinés? fréquentent-ils quelques écoles? appartiennent-ils la plupart au chœur de la paroisse? C'est ce que je ne saurais dire. Je n'ai rien demandé, ne voulant rien savoir.

Je me suis contenté de les entendre. C'était courageux! Jamais je n'avais mis mes oreilles à cette épreuve. J'étais disposé à donner raison à Théophile Gautier lorsqu'il dit que la musique est le plus coûteux et le plus désagréable de tous les bruits. Je me suis ravisé. Ce que j'entendais n'était pas de la musique, ce n'était pas non plus un bruit. Et puis, je suppose que cela ne coûte pas fort cher; c'était une chose sans nom, inimaginable, inimaginée! Les voix ne chantaient pas, elles ne criaient pas non plus. Elles faisaient du nouveau, comme si elles se livraient à un exercice inconnu jusque-là. L'orgue essayait de les suivre, appelait à son aide toutes ses trompettes. Peine perdue! Il y avait entre elles et lui des distances indéterminables. Tantôt celle d'un temps, tantôt celle d'un ton, une autre fois celle d'un demi-ton, puis d'un quart de ton, application peu rassurante de la théorie des Grecs!

Je restai là pendant une demi-heure sans pouvoir saisir un mot des paroles ni un son des cantiques. Etait-ce du latin ou du français? Je l'ignore. Ce n'était pas le chant sinistre, mais plein de grandeur des barbares. C'était, je vous l'ai dit, une chose inqualifiable. On pouvait se croire dans le royaume des ombres, *per inania regna*, et l'on était pourtant dans la maison que Dieu remplit de sa lumière. Pour chanter ainsi l'Éternel, il faut compter sur sa mansuétude et sur sa patience: *patiens quia æternus*. Cet admirable mot de saint Augustin se présenta à mon esprit. Je songeai aussi aux opinions de ce docteur sur le chant des fidèles. On sait avec quelle éloquence il a rapporté ses émotions en écoutant les saints cantiques. Qu'eût-il écrit en sortant de Saint-Nicolas du Chardonnet?

Il faut pourtant admettre que le chant n'a pas été inutilement donné à l'homme, et qu'il exerce une souveraine influence sur les esprits. On l'a introduit dans les temples aux époques les plus reculées. Encore aujourd'hui on compte sur le charme onctueux qu'il exerce pour former de grandes assemblées. On a donc tort d'en négliger l'enseignement dans un quartier populeux où tant d'âmes inquiètes, fatiguées par le labeur de la journée, épuisées quelquefois par l'incessant aiguillon de la misère, ont besoin de se reposer dans la demeure où la clémence de Dieu se fait sentir, douce et fortifiante, comme le parfum des mers.

J'assistais à l'ouverture du mois de Marie à Saint-Sulpice. Mme Lefébure-Wély nous fit entendre deux morceaux. Il est difficile, je crois, de chanter avec plus de convenance, de sobriété et d'élévation. Le lendemain, je retournai à Saint-Sulpice et j'admirai la même voix et le même art. Il n'y avait rien de théâtral dans la méthode de la chanteuse, pas plus que dans les morceaux qu'elle interprétait. J'y retournai quelques jours après, et plusieurs fois successivement, mais je n'entendis plus que des cantiques dans le style du père Lambillotte. Mme Lefébure-Wély était réduite au silence. La victoire restait au mauvais goût.

A Saint-Thomas-d'Aquin du moins, on a pu, trois fois par semaine régulièrement, entendre une femme du monde, Mme Hamon, qui, plus heureuse que Mme Lefébure-Wély, n'a pas eu à s'incliner devant une décision irréfléchie. Mme Hamon a fait entendre des morceaux d'une grande valeur qu'elle a interprétés avec autant d'art que de respect pour le lieu.

Puisque je suis à Saint-Thomas-d'Aquin, je ne veux pas oublier l'office des deux dimanches de la Fête-Dieu. Nous y avons entendu une messe de Cherubini et une marche religieuse composée par M. Charles Colin, grand prix de Rome, et exécutée par la musique du 40e régiment de ligne. Cette marche est fort belle. L'auteur l'écrivit dans

la ville éternelle, en présence des sites qui parlent tant à l'imagination. Je lui adresse ici tous mes compliments.

Je laisse à M. Balleyguier le soin de rendre compte du mois de Marie à Saint-Germain-l'Auxerrois.

—

Une intéressante séance de musique d'orgue a été donnée par M. Lefébure-Wély dans les ateliers de M. Cavaillé-Coll. L'éminent organiste a joué sur le même instrument qui avait servi à MM. Lemmens et Saint-Saens, instrument commandé, comme nous l'avons dit, par M. le marquis de Lambertye.

M. Lefébure-Wély a profité de cette circonstance pour faire entendre ses deux filles. Elles ont joué avec beaucoup de grâce divers morceaux à quatre mains et des arrangements pour piano et grand orgue. On a remarqué des variations sur le chant de l'*Adeste fideles* et un concerto de la composition de M. Lefébure. Quelques improvisations de M. Lefébure-Wély ont permis au public choisi qui remplissait la salle d'admirer le jeu élégant, le goût exceptionnel et véritablement français qui distinguent le talent de cet organiste. Si l'on a pu lui reprocher quelques longueurs et de l'indécision dans ses improvisations, il faut bien se dire qu'un artiste n'est pas le maître de ses idées et qu'il y a plus de mérite à avoir des alternatives de grandeur et de faiblesse qu'à se montrer toujours convenable, mais toujours également médiocre.

Mme Lefébure-Wély concourait aussi à cette charmante soirée. Elle a dit de la façon la plus gracieuse une romance dans laquelle il était fortement question de petits oiseaux renfermés dans une église. L'absence d'un programme nous empêche de savoir quel est l'auteur de cette charmante composition. Si c'est M. Lefébure-Wély, nous l'en félicitons.

Le *Noël* d'Adolphe Adam terminait la séance. Il a valu à Mme Lefébure-Wély de nombreux applaudissements.

Un programme m'aurait permis d'entrer dans plus de détails, mais comme on ne pardonne pas une erreur échappée à la critique, je ne veux pas m'exposer à en commettre une.

Je dirai seulement, en termes généraux, que le public a vu avec plaisir toute la famille d'un artiste remplir avec tant de distinction une soirée des plus charmantes. Le début des deux jeunes filles annonce un bel avenir. On a pu les applaudir sans y mettre de complaisance.

Une quête a été faite, au milieu de la séance, au profit de l'œuvre des familles de la paroisse.

M. Camille Saint-Saens est entré en lice cette année pour le prix de Rome. Pendant qu'il est en loge, c'est M. Georges Schmitt qui le remplace à l'orgue de la Madeleine.

Louis Roger.

—

Tous les lundis, pendant le mois de mai, l'église Saint-Germain l'Auxerrois s'est remplie d'une foule compacte, attirée par le double attrait de la fête de Marie et de la musique. Il s'agissait aussi d'une bonne œuvre, et c'est ce qui explique l'empressement que des dames élégantes et des hommes du monde ont mis à venir joindre leur voix et leur talent à ceux d'artistes aimés. Le produit de la quête des lundis du mois, était destiné à l'Œuvre du Refuge de Versailles.

M. de Saint-Julien avait accepté la direction de cette réunion d'amateurs zélés et distingués, et a conduit les chœurs en vrai maître d'orchestre. Les artistes étaient Mme la baronne de Caters, MM. Jules Lefort, Perrier, et Norblin qui a accompagné sur le violoncelle avec cette sûreté d'exécution qui lui a valu sa réputation.

Quoique les morceaux choisis aient tous été agréables à entendre, nous ne pouvons cependant nous empêcher de regretter que l'on n'ait pas plus souvent consulté le sentiment religieux. Et nous ne voulons ici parler que de ce style religieux de convention qu'il est d'usage d'adopter pendant les cérémonies du mois de Marie. Ainsi, l'*Ave Maria* de M. Wekerlin, malgré sa phrase mélodique fort bien interprétée par Mme la baronne de Caters et les chœurs, n'offre aucun des caractères distinctifs du style religieux. Nous ne citons que ce morceau, ne voulant pas insister davantage sur ce défaut que le but de l'œuvre et la bonne exécution ont racheté grandement.

Nous aimons mieux rappeler ici les compositions qui ont produit le plus d'effet et dont l'interprétation a été presque irréprochable. L'*Ode à la charité* de Rossini dont les soli ont été chantés par Mlle de Bonnet et Mme de Caters ; un *Hymne à la charité*, d'Arcadeld ; et la *Marche de Chérubini*, avec des paroles parfaitement adoptées.

Le chef des chœurs, M. de Saint-Julien, a aussi fait exécuter plusieurs morceaux de sa composition. Le style des œuvres de M. de Saint-Julien est large, mais il est de ceux qui conviennent mieux au genre dramatique que religieux. Nous en exceptons néanmoins le *Regina cœli* que l'on dirait écrit par Haëndel. La phrase se développe avec une certaine grandeur, et la prière s'élève parfois jusqu'à l'enthousiasme. Ce qui surtout nous a fait croire à une traduction, c'est que les paroles latines ne se trouvent pas toujours heureusement placées sous les notes. M. de Boislisle a chanté le solo et nous a fait connaître une belle voix d'amateur. Cette œuvre fait réellement honneur à M. de Saint-Julien.

Nous avons aussi entendu l'*Ave Maria* écrit par M. Gounod sur le prélude de Bach, et le *Noël* d'Ad. Adam, avec les paroles à la Vierge, ainsi que deux morceaux de Mozart qui n'étaient pas du Mozart le plus religieux.

En somme, l'œuvre du Refuge de Versailles aura gagné là une bonne partie, car, si nous sommes bien informé, la quête a été très-fructueuse. Il est beau de faire servir l'art à secourir les malheureux.

Delphin Balleyguier.

Chronique des Départements.

—

Monsieur le Directeur,

Étant à Tours il y a quelques semaines, j'ai eu le plaisir d'entendre exécuter, dans l'église Saint-Julien, une messe à quatre voix avec accompagnement d'orgue et de quatuor de la composition de M. de Laluxière, maître de chapelle-organiste de cette église et membre correspondant de notre Comité.

La qualité essentielle d'une messe étant la facture religieuse et le rapport exact entre les paroles et la musique, je suis heureux de rendre cette justice à l'auteur, qu'il ne s'est pas écarté un instant de ce principe.

Dans le *Kyrie*, l'entrée des sopranos produit un large effet après l'exposition du sujet par les voix d'hommes.

Le *Gloria* est un petit chef-d'œuvre, un chant parfait de gloire et de triomphe. L'effet du *Qui tollis*, chanté par les basses, est saisissant. On y rencontre mille ingénieuses combinaisons exécutées par le quatuor. Le *Quoniam* fait revenir le motif, transposé à la médiante mineure. Le *Cum*

Sancto est plein de verve et bien en harmonie avec le texte.

Le *Sanctus* n'est pas à la hauteur du *Kyrie* et du *Gloria*.

L'*O Salutaris* est heureusement réussi. La phrase *bella premunt* est un véritable trait d'inspiration.

L'*Agnus Dei* est une mélodie pleine de douceur et de poésie. Le motif revient dans différents tons avec beaucoup d'à-propos. Il m'a laissé la plus agréable impression.

Cette messe, en un mot, est une œuvre sérieuse écrite par un musicien qui fait marcher de front la conscience et le talent. Sa musique n'éloignera pas de l'église les esprits élevés pour attirer un auditoire dont l'inqualifiable goût serait charmé aux accents d'une musique théâtrale et mondaine. Elle aura la faveur des personnes éclairées. C'est la seule qu'un musicien instruit doive ambitionner.

J'ai prié M. de Laluxière de réduire sa partition et de nous l'envoyer. J'espère qu'elle sera agréée par les membres de la Commission musicale et offerte ensuite aux lecteurs de cette Revue. S'il en est ainsi, je me féliciterai d'avoir dit, en termes bien indignes j'en conviens, tout le mérite de cette œuvre.

Agréez, etc.

Achille LESECQ.

CORRESPONDANCE.

—

A M. l'abbé BÉZOLLES.

Mon cher Abbé,

J'ai une erreur à reconnaître, à expliquer et à rectifier. Cette erreur porte sur votre système de notation et sur celui de M. Poncet. Comme elle s'est produite dans la *Revue de Musique sacrée*, je crois convenable d'employer le même organe pour faire mes aveux ; et, tout en demandant pardon à vous et aux lecteurs de revenir sur cette discussion, je crois nécessaire de m'expliquer.

Voici ce qui a donné lieu à mon interprétation erronée : — Plus d'un s'y tromperait comme moi. M. Poncet dit, dans la lettre qu'il vous écrit, en exposant son système : « Je demande la *réforme* de la *notation* du plain-chant... En somme, je ne demande qu'une chose fort simple, c'est que, concurremment aux éditions du plain-chant en *notation ancienne*, on en publie au moins d'autres en *notation moderne*, afin qu'elles puissent être lues par toutes les personnes de bonne volonté, fort nombreuses sans doute, qui ne connaissent que cette dernière notation, et qui ne consentiraient pas à faire de la *notation ancienne* du plain-chant une étude spéciale. »— Répondant à M. le chanoine Poncet, vous dites, monsieur l'abbé, dans le même numéro : « ..... Si vous traduisez le plain-chant en notation *moderne*, vous donnez à vos mélodies la *figure* de la musique *mesurée*, une ronde emportant l'idée de la durée de deux blanches, etc... Fatalement, on se laissera toujours tromper par cette *notation moderne* transportée dans le plain-chant, lequel sera pris pour de la *musique*..... » Plus loin, Monsieur, vous demandez à M. Poncet de vous faire mutuellement des concessions, et vous dites : « Supprimons les armures de dièses et de bémols, et les signes de la notation moderne. » M. Poncet admet ces derniers signes.

Tous ces passages et d'autres encore ainsi groupés m'ont donné à comprendre que M. le chanoine Poncet étudiait et réclamait une réforme entière, radicale, de la notation grégorienne. Je me suis demandé sur quoi M. Poncet allait baser sa transcription et sa réduction à la notation moderne ; de là l'erreur que je reconnais volontiers et que je déposai immédiatement après la lecture de la lettre que vous m'adressâtes au mois de mars. Il ne s'agit donc pas dans cette *réforme*, dans cette *notation moderne*, dans cette *figure* de la musique *mesurée*, il ne s'agit pas de tout réduire à un mode au moyen d'accidents comme dans la musique moderne, mais il ne s'agit que d'une seule clef au moyen de laquelle on conserve les huit gammes dans leur échelle naturelle. Ces deux choses sont bien différentes, monsieur l'abbé : mon explication vous fera comprendre ce que vous appelez la *dureté* de ma lettre, et je comprends à mon tour comment ma lettre n'attaque ni la doctrine de M. Poncet ni la vôtre. Je vous en fais mes excuses.

Ce que fait cependant la portée d'un mot ! Je viens de recevoir ce matin la brochure de M. Poncet sur la notation du plain-chant. Je saisis ici l'occasion de remercier l'auteur de cette attention et de cette bienveillance. Eh bien ! en y lisant à la page 5 les lignes suivantes : « Il fallait, de toute nécessité, simplifier l'étude du plain-chant. Il fallait en faciliter la lecture, en réformant d'une *manière radicale* le système actuel de notation, ou du moins, en faisant disparaître les difficultés dont il est hérissé, et que rien ne justifie à notre époque. » En lisant, dis-je, ces lignes, il m'est venu à l'esprit l'idée d'un changement complet, d'une *modernisation* entière, d'une transposition des huit tons en un seul au moyen d'accidents. C'est que le mot radical dit beaucoup ; et l'on s'attend après une semblable entrée à ne plus rien trouver debout de l'ancienne habitation, à ne plus même trouver de vestiges des vieilles ruines perdues dans les nouveaux plans et dans ces hardies constructions qui ont *nécessité des efforts considérables* et de *grands travaux*. Puissent ces nouveaux châteaux ne point être des châteaux de cartes, comme tant d'autres déjà par terre ! Enfin, tout est dit là-dessus. Vous ne voulez pas, monsieur l'abbé, de la réduction des huit gammes en une seule, M. le chanoine Poncet n'en veut pas plus que vous. J'en suis heureux et fort aise. Donnons-nous la main sur ce point-là.

Mais vous voulez tous deux les cinq lignes et une seule clef, et ici nous ne nous entendons plus. Discutons. La question est maintenant nettement posée.

Le seul argument que vous fassiez valoir pour le changement de notation, c'est la facilité de la lecture. A mon sens, cet argument n'est pas solide. Vous l'avez senti, monsieur l'abbé, et vous avez eu peur de le pousser jusqu'au bout. C'est pourquoi vous lui donnez un terme, une barrière qu'on ne peut dépasser et vous dites : « Le respect des choses antiques, l'archéologie, la tradition des écoles et des maitrises, la très-grande majorité des livres de chant ecclésiastique trouvent leur compte dans la conservation de la notation grégorienne. » Très-bien, Monsieur ; mais si j'en disais autant pour le maintien de la portée des quatre lignes et des différentes clefs, je ne vois pas ce que vous pourriez me répondre. Je me demande où la facilité s'arrêtera. M. Poncet la pousse plus loin que vous ; vous la poussez plus loin que moi, et nous prétendons tous trois aller aussi loin que le comporte le respect des traditions. Se retrancher derrière cette restriction ne me semble pas sauver l'argumentation. Permettez-moi donc, Monsieur, puisque nous nous donnons la permission d'être francs et ouverts, de ne voir dans ce raisonnement

que de l'arbitraire, et de tenir encore à mon vieux système.

Vous ne voulez pas, dites-vous, de transposition, au moins de celle qui demanderait l'emploi de dièses ou de bémols, et malgré cela vous n'aurez recours accidentellement à quelques portions de lignes supplémentaires que dans les mélodies du deuxième mode. Je voudrais bien vous faire à propos de ce passage deux observations.

La première est une rectification. Dans l'analyse que vous donnez du système de M. Poncet, je trouve : Pas de transposition, c'est-à-dire point d'armure de dièses et de bémols. Et dans la brochure que M. Poncet vient de m'envoyer, je lis, p. 12 : « Il faut remarquer qu'on peut, sans inconvénient, *transposer* et noter en *la*, les morceaux du 2e ton, en assez petit nombre, qui descendent à la quarte ou même à la quinte au-dessous de la tonique. » Evidemment, c'est un point de plus qui vous sépare. M. Poncet, en transposant de la sorte le deuxième mode, aura l'armure du *fa* dièse à la clef, puisque les notes *la*, *si*, *ut*, *ré* élevées à la quinte supérieure, donnent *mi*, *fa* dièse, *sol*, *la*. Vous n'admettez pas, monsieur l'abbé, cette notation. Vous y voyez, comme moi, de grands inconvénients. Est-ce donc l'argument de la facilité qui sauvera la manière de voir de M. Poncet ? Vous ne voulez pas pousser le raisonnement jusque dans ses derniers retranchements, mais où sera la borne fixe et qui viendra tracer l'ornière que nous ne pourrons franchir sans encourir des reproches fondés? — La seconde observation, je la réduis en demandes. Y a-t-il huit modes ou y en a-t-il quatorze? Grande question, direz-vous, qui n'est pas décidée. Les partisans d'une tonalité sévère et pure en admettent quatorze, et je crois leurs raisons péremptoires. En ce cas, que ferez-vous des six derniers modes ? Vous ne pouvez les supprimer. Les transposerez-vous? Vous ne le pouvez; vous auriez ou l'armure à la clef ou un accident, bémol ou dièse, dans le courant du morceau, qui ne pourrait guère se justifier. Les écrirez-vous, ces modes, dans leur ton naturel? C'est ce qu'il y a de mieux à faire. Mais vous n'avez qu'une clef; inconvénient qui vous ferait recourir plus qu'accidentellement à quelques portions de lignes supplémentaires. Vous me direz en vain que vous les transposerez à l'octave inférieure et que vous les renfermerez ainsi dans la portée de cinq lignes avec une seule clef. Je ne puis admettre cette notation à mon sens trop embrouillée, c'est-à-dire ne dessinant pas assez bien la partie de l'échelle tonale, le diapason dans lequel la mélodie chante. Même pour les huit modes, j'aime à voir chaque mélodie caractérisée par sa clef indiquant au chantre intelligent si l'échelle partielle dans laquelle est renfermée la mélodie est prise dans la partie haute, médiante ou basse de l'échelle totale. La pratique est la même, direz-vous; soit. La théorie ne l'est pas. Et donnez-moi la liberté, monsieur l'abbé, de dire ici un mot en passant à M. Poncet, à qui, pour terminer, j'opposerai M. Fétis. Monsieur Poncet dit : p. 8 : « Aujourd'hui, au moins en France, on a renoncé déjà, pour la musique, à la vieille clef d'*ut*, qui ne faisait qu'introduire, dans la lecture, une difficulté inutile. On se contente de la clef de *fa* et de la clef de *sol*, qui suffisent à tout. On a bien fait, et personne ne s'en plaint. » A quoi M. Fétis répond, dans *la Musique à la portée de tout le monde*, après avoir fait l'historique des différentes clefs : « Quatre clefs seulement peuvent donc être considérées comme étant d'un usage habituel : ces clefs sont celles de *sol* pour les instruments aigus et pour les voix de femmes ou d'enfants; la clef d'*ut* sur la troisième ligne pour la viole en alto; la même clef sur la quatrième pour la voix de ténor; enfin, la clef de *fa* pour les voix de basse et les basses instrumentales. Les réformateurs les plus modérés ont proposé souvent de réduire ce nombre à deux, c'est-à-dire aux clefs de *sol* et de *fa*. Ils n'ont pas vu que les voix et les instruments intermédiaires ne pourraient plus être notés dans ce cas qu'au moyen de deux clefs, l'une pour les sons graves, l'autre pour les sons élevés. Tels sont le ténor dont les parties ne pourraient être notées sans employer alternativement la clef de *fa* et la clef de *sol*; à moins qu'on n'écrivît le tout à la clef de *sol*, en faisant exécuter une octave plus bas que ne l'indiquerait le diapason réel des notes. Dans ces derniers temps, les éditeurs de musique, ayant pour but de rendre plus facile la lecture de toute musique, afin d'en vendre davantage, ont fait précisément ce que je viens de dire en faisant graver toutes les parties de chant des opéras à la clef de *sol*; mais par cela ils ont persuadé à tous les amateurs que le ténor est à l'unisson du soprano, et la basse à l'unisson du contralto, tandis que ces voix sont réellement à l'octave l'une de l'autre. Cette réforme prétendue a un inconvénient bien plus considérable que la multiplicité des clefs, car les signes d'une même clef prennent ainsi une double signification. La diversité des clefs, considérée comme un défaut du système ordinaire de la notation, en fait, au contraire, un tout complet et logique en ce qui concerne les signes des intonations. Cette partie de l'art n'a jamais été attaquée que par de médiocres musiciens qui ont rendu la séméiologie musicale responsable de leur inaptitude et de leur paresse. »

Je livre ces sérieuses considérations aux méditations de M. Poncet, et j'ose lui rappeler que, quoique la notation musicale soit une affaire de signes purement conventionnels, il faut toujours qu'elle soit logique et raisonnable; et j'ajoute que la notation actuelle n'a pas tous les défauts qu'on lui attribue, et qu'elle est, comme dit M. Fétis, une des inventions humaines qui remplissent le mieux l'objet auquel elles sont destinées.

M. Fétis écrivait ces lignes en 1847, dans la seconde édition de son livre. Ces réformes sont donc loin d'être neuves.

Il va sans dire que je n'emprunte pas toute cette citation de Fétis pour l'appliquer *in extenso* au plain-chant. Il s'agit là de musique. Mais l'argument que j'ai présenté en faveur du maintien des différentes clefs ne se fera que mieux comprendre. Je suis au regret, mon cher abbé, que mes occupations multipliées ne me laissent que le temps de prendre rarement et à la volée le plaisir de vous écrire. On l'a dit souvent, et c'est une vieille vérité comme toutes les autres : Du choc des opinions jaillit la lumière. Nous cherchons tous deux la lumière, et en choquant nos opinions, sans nous choquer, la verrons-nous peut-être sortir un jour, éclaircir nos doutes et nous mettre pleinement d'accord. Ce n'est là que ce que nous cherchons. Et je vous prie de croire, mon cher, que s'il sort de la plume une expression, un mot qui ne porte pas tout le cachet d'atticisme et de délicatesse que savent y apporter l'élégance et la finesse parisiennes, il n'en est pas moins vrai que l'on n'écrit qu'avec la meilleure intention du monde; et si vous avez dit que ma dernière lettre était *dure*, croyez, comme je vous l'ai expliqué en commençant, que je n'avais en vue que les transpositions, les dièses et les bémols. A ceux-là, j'en veux; et une cruelle! Je ne puis leur pardonner leur entrée dans le domaine du plain-chant sans passeports ni billets d'origine. Ce sont des intrus, des brouille-ménage qu'on ne sait pas chasser assez vite. Haro! haro!

Cependant, et c'est tout, il y a encore beaucoup de points sur lesquels nous ne nous accordons pas entièrement. Si le temps me le permet, je vous en dirai des nouvelles plus

tard, en toute sincérité et franchise. Nous ne nous écrivons pas pour nous dire des gentillesses. Au revoir.

Votre affectionné,

Louis-Marie Goormachtigh,

Régent de l'Ecole moyenne.

Courtrai, 29 avril 1864.

A M. Louis Roger, rédacteur en chef de la Revue de Musique sacrée.

Monsieur,

Je reçois à l'instant, premier jour des Rogations, la livraison d'avril. Vous dites parfaitement bien, Monsieur, que ma dernière lettre est le résultat d'une méprise. J'ai pris le mot *notation moderne* dans tout le sens qu'il comporte, notes, clefs, modalité, etc., etc. J'ai appelé cette notation *inutile* et *dangereuse innovation*. J'ai donné, sur ce sujet, une lettre d'explications à M. l'abbé Bézolles. Comme cette lettre sera publiée dans la *Revue*, permettez-moi, Monsieur, de vous y faire recourir. Je la lui ai envoyée il y a quelques jours.

J'espère que M. le chanoine Poncet comprendra ma méprise et la confusion qu'il attaque avec justice dans sa lettre du 3 avril, et qu'il les excusera; d'autant plus que cette méprise a produit quelque lumière et a mis à même les lecteurs de la *Revue*, qui en avaient jugé comme moi, de mieux comprendre le système de M. le chanoine et celui de M. l'abbé Bézolles.

Dans sa lettre, que la *Revue* publie aujourd'hui, M. le chanoine Poncet croit que je tiens aux clefs de l'ancien système pour éviter uniquement les transpositions. Je nourris encore l'espoir que notre estimable confrère de la Savoie se détrompera en partie après la lecture de ma réponse à M. l'abbé Bézolles. Je ne nie pas la possibilité d'écrire les huit modes sur une portée de cinq lignes au moyen d'une clef, mais j'y vois des inconvénients qui ne me permettent pas d'admettre cette notation; et ces inconvénients ne sont pas ceux uniquement de la transposition. J'en constate d'autres et je voudrais que le temps me laissât le loisir de les développer un jour plus longuement.

Je réponds brièvement que la facilité n'est point pour moi un argument solide, et que, comme le dit M. Poncet et comme nous l'enseigne l'axiome, si la ligne droite est la plus courte, elle ne peut pas toujours être suivie. J'ajoute que l'abondance des signes n'est pas un mal, quand ces signes n'ont point la même signification, et que, au contraire, la similitude des signes pour toutes les octaves est un mal, une imperfection, une uniformité défectueuse et illogique, etc.

Je suis au regret de devoir terminer, mais content d'avoir été cause de ces explications.

Veuillez, Monsieur, publier ces quelques mots à la suite de ma lettre à M. l'abbé Bézolles, et recevoir l'assurance de ma parfaite considération.

Votre très-humble serviteur,

Louis-Marie GOORMACHTIGH,

Régent de l'Ecole moyenne.

Courtrai, 2 avril.

Notre honorable correspondant nous permettra de lui faire observer que les différentes clefs en usage dans la notation du plain-chant, n'ont pas du tout pour effet d'indiquer le diapason des voix. Le plain-chant ne se chante jamais, ou presque jamais du moins, dans le ton où il est écrit, et il importe peu que la note corresponde à tel degré de l'échelle des voix, puisqu'on n'en tient pas compte. Est-ce que chacun, à l'église, ne prend pas le ton donné par le chœur? Est-ce que les fidèles se préoccupent de l'acuité des voix? Basses, ténors, sopranos, chantent à l'unisson, quoique à des octaves différentes, et nul ne songe à trouver mauvais que le chant des basses soit indiqué de la même manière que le chant des sopranos.

Au reste, il en est absolument de même en musique. Les ténors et les sopranos chantent avec une égale facilité sur la même clef de *sol*. Quant à savoir à quel diapason appartient chaque espèce de voix, il n'est pas un musicien qui s'y trompe.

La clef d'*ut* première ligne, *signe conventionnel*, n'indique pas plus l'acuité des voix de femmes que la clef de *sol* avec cet autre signe conventionnel écrit à la tête de la partition : *soprano*. Dans un cas, comme dans l'autre, on est prévenu que le chant est à une octave au-dessus du ténor. C'est tout ce qu'on veut savoir.

Nous nous étonnons que M. Goormachtigh fasse si bon marché de la lecture sur toutes les clefs, et qu'il s'appuie sur ces paroles de M. Fétis : « Cette partie de l'art n'a jamais été attaquée que par de médiocres musiciens, qui ont rendu la séméiologie musicale responsable de leur inaptitude et de leur paresse. » Nous ferons remarquer que *ce n'est pas pour eux-mêmes* que ces musiciens, si lestement traités, ont réclamé la simplicité des signes, mais pour les innombrables amateurs qui trouvent parfaitement ridicule qu'on leur impose une multitude de clefs, lorsqu'une seule ferait admirablement leur affaire. Tout le monde n'est pas destiné à lire la partition d'orchestre à livre ouvert, ni à composer des opéras. Celui qui n'aspire qu'à chanter sa partie dans un chœur, à l'église ou ailleurs, doit considérer comme avantageux le système qui réduit à une seule opération les difficultés des anciennes écritures.

Il fallait d'ailleurs que ces musiciens *médiocres et inaptes*, dont parle M. Fétis, eussent au moins cent fois raison, puisque leurs idées ont prévalu et qu'aujourd'hui on n'emploie plus en musique que la clef de *sol* et la clef de *fa*. On nous dit que ce sont les éditeurs qui ont hâté cette réforme pour assurer un plus grand débit à leur musique. Mais, en vérité, les éditeurs sont gens d'esprit. Que voulons-nous, s'il vous plaît? que veulent les compositeurs et que doivent vouloir les éditeurs, si ce n'est que la musique soit vendue, répandue et popularisée? Qui donc aura la témérité de se plaindre qu'il y ait un plus grand nombre de lecteurs, et qu'une partition, imprimée naguère à deux mille exemplaires, le soit aujourd'hui à trente mille?

N'est-ce pas là ce que nous demandons pour la musique religieuse, et n'est-ce pas le vœu de l'Église que tous les fidèles prennent part au chant des offices?

En vérité, c'est entendre bien mal la diffusion des connaissances musicales dans le peuple, que de vouloir, d'un côté, que le peuple chante, et d'un autre, de lui en ôter tous les moyens.

Eh bien, nous sommes loin de compte avec notre honorable correspondant; car si nous connaissions quelque part un procédé certain pour que les livres de chant fussent accessibles en vingt-quatre heures à toute la population, nous les exalterions avec enthousiasme, alors même que ce serait un déluge pour les livres respectables, qui ne sont lus aujourd'hui que par quelques privilégiés.

Louis ROGER.

HIPPOLYTE FLANDRIN.

Il n'est plus ! sa visite à ce monde est finie !
Et je le vois toujours, sans relâche, créant,
Lui, si faible de corps, si puissant de génie !
Oser ses œuvres de géant (1).

C'est qu'il se retrempait à la sublime école
Qui marque nos travaux du cachet de grandeur...
Il peignit aux reflets de la douce auréole
Du Dieu qui trônait dans son cœur.

Tout ce qui vient de lui nous redit sa foi vive;
L'idéale beauté, que trouva Raphaël,
N'a rien de l'homme... Mais ta majesté naïve,
Flandrin, elle est plus près du ciel (2).

Jeunes amis des arts et d'un glorieux maître,
Son cœur fut un trésor qui vous appartenait :
Moissonnez des lauriers !... Vous les devrez, peut-être,
Aux bons conseils qu'il vous donnait.

Il n'est plus !.. Mieux, un jour, tu comprendras ta perte,
O France, dont le deuil a prouvé la douleur !
Dans les arts, une place est maintenant déserte...
C'est ta place même, Seigneur !

Pauvre abbaye !... hélas ! te voilà déjà veuve !
La main qui préparait ton pieux ornement,
Soudain s'est desséchée... et sur ta robe neuve,
Tombe froide et sans mouvement... (3).

Un autre finira cette riche parure
Qui devait éclipser ta première splendeur...
Flandrin, du haut du ciel où le talent s'épure,
Conduis et soutiens son ardeur...

Empare-toi de lui !... Dans l'œuvre qui va clore
Les emblèmes vivants de notre antique foi,
Que notre âme et nos yeux te retrouvent encore,
Soient toujours, toujours avec toi !

(1) M. Flandrin a toujours été fort laborieux. M. Louis Viardot, dans un article du 2 octobre 1837, sur les beaux-arts, dit que « on aurait dû annoncer l'exposition des ouvrages, non des élèves, mais *d'un seul élève* de l'école de Rome. En peinture, du moins, c'est encore M. Flandrin qui en fait tous les frais. » Plus loin, il loue la fermeté de dessin qui le distingue.

(2) M. Ingres disait qu'il y avait des moments où M. Flandrin semblait communiquer avec le ciel.

(3) Je ne puis exprimer ce que j'éprouvai, quand, le 21 avril, le corps de M. Flandrin, que sa veuve ramenait d'Italie, et que plusieurs amis étaient allés chercher au chemin de fer, passa dans le transept de l'Abbaye, sous l'échafaudage de la chapelle Saint-Casimir; les murs étaient tout préparés et n'attendaient que l'artiste... Il a reposé dans le caveau de cette église jusqu'au jour des obsèques. Pourquoi n'a-t-on pas, lors de la cérémonie funèbre, voilé d'un crêpe léger les belles peintures qui perdaient leur auteur, leur père?

Nîmes, Paris, Lyon, dans vos hymnes funèbres,
Le nom du grand artiste est monté jusqu'aux cieux,
Comme l'astre du jour qui, bravant les ténèbres,
S'élève calme et radieux.

Vous avez, chants sacrés, plaintive mélodie,
Caressé doucement les voûtes du saint lieu,
Où l'artiste laissait un lambeau de sa vie,
Dans tout ce qu'il offrait à Dieu.

Naguère encore, et près d'abandonner la terre,
A qui donc léguait-il ses immenses labeurs ?
A Rome, il s'écriait : « Bénissez-les, Saint-Père,
» Pour qu'ils gagnent à Dieu des cœurs ! »

Oui, tes œuvres, Flandrin, parleront dans nos temples !
Elles viendront en aide aux chants religieux ;
Tu n'as pas déroulé tant de riches exemples
Pour le seul plaisir de nos yeux.

Tu jouis à présent d'une gloire qui reste ;
La nôtre ne sait pas te laisser de regrets ;
Ah ! contemple à loisir la légion céleste
Des saints dont tu fis les portraits.

Devons-nous revenir, dans ce monde, où nous sommes,
A la vigne de Dieu travailler plusieurs fois ?...
Devras-tu, quelque jour, peindre aux enfants des hommes,
Les douces vertus que tu vois ?...

Tu goûtes le bonheur près de tes chers modèles ;
Mais descends, par moments, nous revoir ici-bas,
Quand nos anges gardiens nous couvrent de leurs ailes...
Et les beaux-arts n'y perdront pas !

15 avril 1864.

Tous les journaux ont voulu payer un tribut d'admiration à la mémoire de M. Hippolyte Flandrin. Mgr Plantier, évêque de Nîmes, dans sa touchante circulaire du 26 mars dernier, a invité le clergé de son diocèse à prier pour « ce grand et pur artiste » qui « avait commencé sa noble carrière sous la bénédiction de la papauté, » qui « la termine aussi sous cette bénédiction suprême ; » qui « fit toujours de son génie un auxiliaire du sacerdoce, et de l'art un grand apostolat. » L'Impératrice s'est empressée d'adresser à madame Flandrin, à Rome, ces paroles de consolation : « L'Empereur et moi, nous apprenons avec un vif regret la mort de M. Flandrin. La France perd en lui un de ses artistes les plus distingués, qui jouissait de toute notre estime et de toutes nos sympathies. » M. Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, a fait comprendre sur la tombe de M. Flandrin, quel a été le deuil de la France « lorsqu'elle a su que Rome lui renvoyait mort l'artiste illustre qui était allé chercher à Rome le repos, unique remède des tempéraments usés par le travail, » et en quelques lignes il a rappelé ses travaux achevés, ceux qu'il devait entreprendre ; il a montré sa fermeté lorsqu'il fallait défendre ses convictions artistiques. M. Ambroise Thomas, membre de l'Ins-

titut (1), « le plus ancien et le plus inséparable compagnon de cet ami bien-aimé, » s'est attaché surtout à mettre en relief les rares et précieuses qualités de ce cœur angélique. Quant à M. Lamothe, « le plus ancien élève de M. Flandrin, » il a aussi fait entendre, en son nom et en celui de ses camarades, le cri déchirant de leur douleur commune. Le dimanche 1er mai, dans la chapelle de la Sorbonne, M. l'abbé Perreyve, de la Faculté de théologie, a prononcé un remarquable discours, pour une œuvre de charité, sur la sainte Vierge, comme expression de cette beauté et de cette pureté idéales que cherchait la philosophie antique. Il a passé en revue les hommes de génie qui furent les grands admirateurs de Marie, qu'elle a inspirés et soutenus dans leurs travaux. Enfin, l'orateur s'est arrêté avec complaisance sur le Raphaël chrétien, qui vient de succomber.

On a déjà beaucoup parlé de M. Flandrin, plus tard on parlera de lui encore davantage, car il est un de ces hommes qui apparaissent bien rarement et qu'on remplace bien plus rarement.

Par ce qui précède, j'ai voulu laisser entrevoir le glorieux piédestal que l'opinion publique lui dresse ; mais comme, depuis longtemps, je me suis trouvé à même d'apprécier la belle âme de M. Flandrin, je désire faire de sa personne intime, dégagée de l'auréole de la célébrité, une légère esquisse, dans cette Revue religieuse et artistique où j'ai déjà plusieurs fois obtenu l'honneur de communiquer, à ceux qui la lisent, mes impressions sur divers travaux de ce maître éminent (2).

M. Flandrin était doué d'une de ces figures douces, mélancoliques et sympathiques qu'on n'oublie jamais, qui vous attirent et vous charment (3). On se trouvait tout de suite à l'aise avec lui, car il était simple comme un enfant Modeste, ainsi que le sont les hommes vraiment supérieurs, il était toujours prêt à écouter, et à écouter avec bienveillance. Il disait, dans ces derniers temps, quand il fut l'objet de pamphlets indignes où l'on prétendait que son talent qu'il venait de montrer dans toute sa force, dans tout son éclat, par le portrait de l'Empereur, commençait à baisser : « Ils ont peut-être raison, je me surveillerai mieux. » Au reste, il se traitait plus durement qu'on n'eût jamais songé à le faire. On lui rappelait le tableau qui lui valut, en 1832, à l'âge de 23 ans, le grand prix de Rome : « C'est bien mauvais, » répondit-il. Il fallait voir avec quelle piété religieuse, maître lui-même, il écoutait et suivait les conseils de son bien vénérable et bien illustre maître M. Ingres, qui l'aimait comme son enfant. Tous deux nous reproduisaient encore ces types perdus des vieux artistes d'autrefois. Car dans notre siècle égoïste, on ne songe guère aux autres, et la mémoire du cœur est fort courte. On oublie assez volontiers que le talent, quelque grand qu'il semble s'annoncer, a eu besoin d'aide pour se produire et briller, de même que l'étincelle ne jaillit pas toute seule des veines du caillou, et que sans la main qui l'a excitée, l'allumette ne donnerait pas de lumière. M. Flandrin avait trop de cœur pour n'être pas reconnaissant. Il se glorifiait d'être l'élève de M. Ingres; il lui rapportait tout, il cherchait à s'effacer devant lui. Aussi résista-t-il toujours aux sollicitations pressantes de ceux qui auraient voulu qu'il se mît chef d'école lui-même. Néanmoins tous les jeunes gens qui désiraient des conseils étaient accueillis par lui avec bienveillance, et pour rendre le service plus complet, il les autorisait à se déclarer ses élèves. Dieu sait combien il était guetté, assailli, traqué de toute part, souvent pour les choses les plus étrangères à son art; mais on comptait sur son obligeance. Quels que soient les inconvénients d'une semblable poursuite, heureux mille fois l'homme qui, de même que M. Flandrin, et pour semblables motifs, ne peut s'appartenir !

M. Flandrin, avec une nature aussi sensible et aussi délicate que la sienne, devait avoir et avait en effet une tendre prédilection pour l'Évangile, l'œuvre même de Dieu, et pour le plus beau livre sorti de la main des hommes, l'Imitation. Il était en outre passionné pour la belle et saine littérature. Comme M. Ingres, il vouait un culte tout particulier à notre bon La Fontaine; entendre réciter une de ses fables, était un bonheur pour lui. « Que mon fils est heureux de pouvoir s'instruire ! je n'en ai pas le temps, » disait-il en le voyant étudier Sophocle. « Je ne connais cet auteur que par les traductions. Quand on reprendra *Œdipe-Roi* au Théâtre-Français, j'y retournerai. » Un artiste comme M. Flandrin, qui s'attachait, dans ses portraits, à reproduire non-seulement l'exacte ressemblance des formes extérieures, mais encore à l'augmenter de ce qu'il découvrait au fond du cœur de son modèle, devait aimer La Fontaine, le peintre de la nature par excellence, pour qui l'humanité n'avait rien de secret, et qui accusait avec tant de naïveté et de finesse les plus fugitives observations. Sophocle, profondément attaché aux croyances religieuses de sa nation, auquel l'aménité et la douceur de son caractère ont mérité d'être appelé l'abeille attique, comme Xénophon le fut, après lui, pour son style; qui peignit noblement la lutte de l'humanité aux prises avec les grandes adversités de la vie; dont la mort fut aussi un deuil public, a plus d'un point de comparaison avec notre artiste chrétien. « Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es, » suivant le proverbe. En effet, M. Flandrin, « frère de Racine par le génie, » d'après l'expression de Mgr Plantier, savait donner à l'homme qu'il met-

(1) M. Ambroise Thomas a composé un *Pie Jesu* pour les obsèques de M. Flandrin; l'*Agnus Dei* était aussi de lui. (Voir, dans le dernier numéro, les détails de la cérémonie funèbre, par M. L. Roger, rédacteur en chef.)

(2) Voir *Revue de musique sacrée*, 1862, février, p. 145, — Août, 324, — Septembre, 357, — Octobre, 385.

(3) La grande photographie de M. Bingham, donne de M. Flandrin l'expression la plus naturelle. M. Poncet a fait de son maître un fort beau portrait qui figurait au Salon de 1863. La ville de Lyon vient de l'acheter.

tait en contact avec la divinité, quelque chose de la majesté des cieux, de même que Moïse, en descendant du Sinaï, conservait sur toute sa personne un rayonnement du Seigneur.

Tout ce qui est du domaine de l'intelligence a une action si puissante sur les âmes d'élite, que les intérêts matériels sont bientôt par elle relégués au second plan. On sait que M. Ingres ne reculait devant aucune privation, aucun sacrifice par amour pour l'art. Son digne élève, qui ne vivait aussi que pour l'art, et qui lui a donné brin à brin son existence, ne comptait pas non plus avec lui. Je ne citerai de ce que j'avance, qu'un seul exemple qu'un de mes jeunes amis me place sous les yeux : « La peinture monumentale de l'église de Saint-Paul de Nîmes, a été payée 35,000 fr. M. H. Flandrin, par les conditions qu'il avait souscrites, n'était tenu à placer, dans l'ensemble de ses compositions, que trente-quatre figures. Ce nombre a été dépassé de plus de moitié (1). » Voilà qui s'explique trop clairement pour avoir besoin de commentaire. Tout dans lui était délicatesse, attention ; même une simple invitation à dîner était pour lui une occasion de vous dire quelque chose de bienveillant et de vous rapprocher de ceux que vous aimiez.

Je terminerai ici mes remarques personnelles, non que je n'aie plus rien à dire, mais parce qu'il doit y avoir une fin à tout.

Dans cette même feuille, au mois de février, j'émettais le vœu que le grand artiste, qui était allé redemander la santé au beau ciel de l'Italie, nous rapportât du Saint-Père un portrait comme M. Flandrin les savait faire. Il allait en effet l'entreprendre, quand il a succombé le 21 mars, à une attaque de petite vérole, compliquée d'une congestion cérébrale. Il était né à Lyon le 30 mars 1809. Déjà son frère aîné, Auguste, peintre distingué lui-même, l'avait précédé de vingt-deux ans au tombeau. Le dernier de cette triade d'artistes est M. Jean-Paul Flandrin, l'habile paysagiste. Tous trois devaient les premières leçons de leur art à la sollicitude de leur père, peintre en miniature ; tous trois ont été élèves de M. Ingres.

Ce vénérable patriarche de la peinture religieuse de notre époque, en apprenant qu'il perdait son élève bien-aimé, s'écria : « Mon pauvre Flandrin, la mort s'est trompée ! » Le maître de quatre-vingt-quatre ans a donné au journal l'*Autographe* du 27 avril un petit croquis, « faible expression de ses vifs regrets pour l'homme éminent et l'ami dévoué que nous venons de perdre. » Une colonne reproduit les principaux titres de gloire de M. Flandrin. Un homme tombe au pied de cette colonne, une palme se détache, l'ange de destruction debout, la faux renversée, regarde avec pitié sa victime :

(1) *Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du XIXe siècle*, par MM. Gourlier, Biet, Grillon et feu Tardieu. — Paris, L. Colas, 1825 à 1836, t. 3e, p. 1.

« La mort elle-même regrette le coup qu'elle vient de porter !... »

EDOUARD-GABRIEL REY.

Nos abonnés recevront avec cette livraison un AVE REGINA, par M. Chastan.

BIBLIOGRAPHIE.

CHANTS SACRÉS, 2 volumes in-4°. Paris, chez Bauchu et Ce, rue Cassette, 30. — Lyon, place Bellecour, 26.

Ces compositions, que nous avons examinées avec soin, dénotent chez l'auteur du savoir et un goût éclairé. Il a su éviter le dramatique, si déplacé dans le lieu saint. Point non plus de ce faux sentiment religieux, trop en vogue de nos jours, et qui conviendrait bien plutôt à une romance qu'à un chant d'église. C'est écrit simplement, sans prétention ; ce qui n'empêche pas la mélodie d'être pure et sentie, tandis que l'harmonie est toujours correcte et souvent distinguée. La qualité qui nous a le plus frappé dans ces nouvelles compositions, c'est le véritable caractère du style religieux, si difficile à atteindre, et si rare dans les œuvres de ce genre.

Grâce à la facilité de vocalisation et à la bonne ordonnance des parties, qui toutes sont ordinairement chantantes, les *Chants sacrés*, écrits pour la plupart à trois voix égales avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium non obligé, sont à la portée de tous les chœurs, soit d'hommes, soit de femmes. Et nous ne saurions trop recommander ces œuvres d'un artiste dominicain, persuadé que nous rendrons service aux amateurs de la bonne et vraie musique religieuse.

Georges SCHMITT.

CHANTS DU PSALMISTE

COLLECTION DES PSAUMES DE DAVID,

Traduits en vers français par A. de MOREUIL, et mis en musique pour quatre voix d'hommes (solos et chœurs), avec accompagnement d'orgue ou de piano (1), par Frédéric VIRET, maître de chapelle de l'église impériale de Saint-Germain-l'Auxerrois.

Paris, chez E. REPOS, rue Bonaparte, 70.

ŒUVRES DIVERSES.

Le hasard est souvent un merveilleux révélateur.

Comme tel, je le bénis, car il m'a fait connaître un ouvrage qui pour moi est bien près d'atteindre l'apogée du genre. Cette musique que j'ai cherchée si longtemps, je l'ai trouvée enfin et c'est avec une indicible satisfaction que j'ai étudié les chants du psalmiste, œuvre musicale très-remarquable, due au talent si gracieux de M. Viret. J'y ai trouvé ce qui manque si souvent aux compositions de ce genre : l'inspiration, le sentiment, un goût parfait et avec tout cela un savoir faire irréprochable. Les psaumes de David contiennent bien tous les sentiments et les sensations qu'une âme humaine puisse exprimer. A côté de la prière fervente, il y a la mélancolie, la résignation ; à côté d'une sainte colère, il y a cette prostration sublime qui fait oublier les appels désordonnés du grand roi et laisse subsister les accents inspirés du chanteurs pénitent. En lisant ces grandes poésies, on se figure David,

(1) Un beau volume grand in-8 jésus.

étreignant le kinnor, tantôt debout, fatiguant le ciel par sa fierté indomptable, tantôt à genoux, le front dans la poussière, le fléchissant par ses accents d'humiliation et de désespoir. Sublime poëte, chanteur inspiré, roi et prophète, David est bien l'incarnation du génie poétique du peuple hébreu, c'est un autre Homère, celui d'une Ilyade sainte et divine.

L'entreprise que tentait M. Viret, en mettant en musique quelques-unes des sublimes situations contenues dans les psaumes, était hasardeuse, et pour s'en tirer avec honneur, il fallait à cet auteur une grande dose d'inspiration.

En ouvrant au hasard l'ouvrage de M. Viret, on trouve sans difficulté toutes les qualités d'un compositeur érudit.

Ces phrases musicales ont de la couleur, de la chaleur, une certaine élévation qui exprime parfaitement le sens des paroles; ses mélodies ont de la suavité, de la noblesse et un sentiment exquis; il y règne de la clarté, de l'entendement, de l'ordre et de la précision; l'emploi des chœurs est d'une convenance irréprochable; et sur le tout, l'auteur a répandu cette douce lumière du mysticisme, allié au sentiment d'une charmante mélancolie, allant de la pieuse récitation au pathétique émouvant sans se heurter aux aspérités du style dramatique, et sans se perdre dans l'uniformité du style de l'oratorio. L'œuvre dépeint l'homme; pour moi, M. Viret est tout entier dans les chants du psalmiste. Nature d'artiste délicate, il a su se révéler dans cet ouvrage comme un compositeur accompli.

Les *Chants du Psalmiste* ont bien l'importance d'un opéra, il ne faudrait qu'un orchestre et une mise en scène pour compléter l'illusion.

Mais n'est-il pas plus méritoire d'obtenir une illusion complète sans ces accessoires? Les *Chants du Psalmiste*, sont de ce petit nombre d'ouvrages qui vivent par leur propre valeur et qui se passent d'artifices.

Les réunions musicales bi-mensuelles du Comité de la *Revue de la Musique sacrée* ont là un aliment qui défrayera pendant longtemps ses séances si intéressantes.

La faveur cordiale et franche avec laquelle ont été accueillis par tant d'artistes éminents les fragments des *Chants du Psalmiste*, n'a rien qui m'étonne; les œuvres de valeur ont leur succès assuré d'avance et ce ne sont jamais les vrais artistes qui le contestent.

Les *Chants du Psalmiste* sont une fortune pour ceux des orphéons qui ont à cœur de chanter de la musique sérieuse et bonne, au lieu d'en chanter qui est loin de réunir ces deux qualités.

Les œuvres musicales de M. Viret sont nombreuses et contiennent parmi elles des compositions remarquables.

Les *Veillées des Salons* (1), collection choisie de 36 mélodies, ont été très-goûtées par le public.

Les *Chœurs* ou *Quatuors* pour 4 voix d'hommes ont été appréciés à leur juste valeur et honorés d'une médaille d'or.

Les chœurs pour 4 voix sont une mine riche à exploiter. Je les recommande encore aux sociétés chorales; elles y trouveront des chants applicables à toutes les circonstances.

M. Viret a écrit beaucoup de musique religieuse. Plusieurs messes et de nombreux motets sont dus à sa plume féconde. Je me réserve d'en faire une étude particulière et me réjouis également de suivre ce compositeur sur un champ nouveau et de pouvoir le juger sous d'autres rapports.

GEORGES SCHMITT.

(1) Paris, chez E. REPOS, rue Bonaparte, 70.

LES ORIGINES

de la

CHAPELLE-MUSIQUE DES SOUVERAINS DE FRANCE,

par Er. THOINAN. — A. CLAUDIN, éd., Paris, 1864.

Castil-Blaze a écrit l'histoire de la chapelle-musique des rois de France, ce qui n'a pas empêché M. E. Thoinan de traiter le même sujet dans un ouvrage qu'il vient de publier.

Malgré toute la considération que nous inspirent les travaux de Castil-Blaze, nous sommes forcé de reconnaître qu'ils n'ont pas toujours été d'une exactitude irréprochable. Personne ne trouvera donc étonnant que M. Thoinan ait repris en son œuvre l'histoire de la chapelle des rois de France. On ne sera pas surpris non plus, de trouver dans ses *Origines de la chapelle-musique* des qualités qui n'existent pas chez son spirituel devancier.

L'auteur fait remonter à Clovis Ier, l'origine de la musique des rois de France. Ce n'est, dit-il, que vers la fin du VIIe siècle que le nom de *chapelle* fut employé pour désigner l'Oratoire royal.

Suivant pas à pas, autant qu'il était possible du moins, les progrès et le développement de la chapelle-musique, il arrive jusqu'à François Ier, époque à laquelle il arrête son travail, mais en nous promettant de le continuer jusqu'à nos jours.

Nous ne disons pas tout l'intérêt attaché à ce petit ouvrage. L'histoire de la chapelle, c'est aussi l'histoire de la musique sous plus d'un rapport. Le chant ecclésiastique apparait aussi dans l'ouvrage de même que les commencements de l'orgue en France. Inutile d'ajouter que les anecdotes y fourmillent et qu'elles ne contribuent pas pour une faible part à donner du charme ou à égayer le récit de l'auteur.

M. Thoinan n'a pas manqué d'indiquer les sources où il est allé puiser. Il cite avec une pleine sincérité Guillaume du Peyrat, Louis Aschon, l'abbé Oroux, F.-J. Fétis et Castil-Blaze.

Quelques emprunts que nous ferons prochainement à cet excellent ouvrage, donneront une idée à nos lecteurs du talent et de la conscience de l'historien.

L.-C. L.

E. REPOS, *Directeur-Gérant*.

Versailles. — Imprimerie de BEAU jeune.

LE PLAIN-CHANT. 5e ANNÉE. — N° 9. — 15 JUILLET 1864. LA PAROISSE.

REVUE
DE MUSIQUE SACRÉE
ANCIENNE ET MODERNE

Avis : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Éditeur, Directeur-Propriétaire de la Revue et des Répertoires de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1863 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

UNE BROCHURE

De M. Adolphe Populus.

—

Sous ce titre modeste, mais un peu obscur: *Etudes sur l'orgue*, M. Adolphe Populus a publié une brochure qui contient six offertoires précédés d'une introduction. — Si les morceaux destinés à être exécutés sur l'orgue n'offrent pas à la critique l'occasion d'une longue et pointilleuse discussion, il n'en est pas de même des dix-neuf pages de texte qui les accompagnent.

Dans son introduction, M. Adolphe Populus aborde, sans pourtant les traiter à fond, une quantité de sujets. Il parle en passant de la facture d'orgues moderne, de la transcription des neumes par M. l'abbé Raillard, du caractère propre à chacun des Modes du plain-chant, de l'accompagnement du chant liturgique, de l'expression que doit avoir la musique religieuse, du quart de ton des Grecs, de la manière de jouer l'orgue, etc., etc.

On conviendra que l'abondance et la diversité des sujets doivent quelque peu embarrasser la critique. Ce ne serait pas trop qu'un volume tout entier pour discuter convenablement les opinions de l'auteur. Cependant nous ne pouvons pas nous dispenser de dire quelques mots sur cet ouvrage, et c'est, d'ailleurs, un plaisir pour nous que de nous trouver en présence d'un jeune artiste passionné pour l'étude, qui cherche la vérité et qui, croyant l'avoir trouvée, vous dit avec une sorte de contentement le résultat de ses recherches.

Nous ne voulons pas toutefois dissimuler à M. Populus la crainte qu'il nous inspire lorsque nous le voyons se lancer dans un ordre d'idées où beaucoup d'esprits des mieux constitués ont été pris d'éblouissement et sont revenus tout pénétrés de la difficulté de percer ici-bas le mystère des choses. Il semble en revenir avec des convictions bien affermies. Il doute peu, il affirme. Mais à côté de ses affirmations, nous avons le regret de ne pas toujours trouver de preuves suffisantes ; et la vérité que nous cherchions, nous la cherchons encore, en dépit de la peine qu'il prend pour nous faire partager ses idées.

Relativement à l'exécution du plain-chant, voici ce que nous lisons dans la brochure :

« Dans ce que j'ai à dire sur l'exécution du plain-chant, je ne parlerai point dans le sens que l'entendent plusieurs personnes qui, un peu arbitrairement, ont introduit des durées proportionnelles sans base directe; les recherches scientifiques de M. l'abbé Raillard l'ont amené à nous donner, dans son ouvrage intitulé : *Chant grégorien restauré*, un spécimen de ce qui me paraît être la véritable exécution du plain-chant avec des durées

proportionnelles, qu'il a trouvées dans les manuscrits et qu'il a traduites en notation musicale.

» La difficulté de lecture que présentent à première vue les exemples qu'il donne, disparaît bientôt, pour peu qu'on les envisage avec attention. Je dirai même que la présence d'une note et d'une durée à certain degré de l'échelle, fait pressentir le groupe qui la suit.

» Je n'ajouterai rien sur l'exécution du plain-chant; la question me paraît résolue dans l'ouvrage que j'ai cité.

» Cependant, si malheureusement on n'adoptait pas les données de ce livre excellent, je dois dire que cela n'empêcherait point la pratique de l'accompagnement du plain-chant, tel que je vais l'exposer. »

En lisant ce passage, nous n'avons pu nous empêcher de nous demander quelles sont ces personnes qui ont arbitrairement introduit des durées proportionnelles dans l'exécution du plain-chant. Nous ne connaissons guère que deux manières d'exécuter le plain-chant. L'une est figurée sans équivoque possible dans les livres du diocèse parisien, c'est le chant à notes égales; l'autre est représentée dans les livres de Digne et de Reims et Cambrai, c'est le chant à notes inégales. — Quant à la version du père Lambillote, aussi bien qu'à celle du chanoine Poncet, en usage dans la Savoie, elles n'ont aucune prétention à la durée proportionnelle, et celui de ces auteurs qui vit encore l'affirmait, il n'y a pas longtemps, à cette place même.

Si M. Populus a voulu parler de quelque chef de chœur ignorant, qui ferait exécuter du plain-chant mesuré dans quelque église de Paris ou de la banlieue, nous ne croyons pas que l'on doive s'en inquiéter beaucoup.

Quant au plain-chant de M. l'abbé Raillard, dont nous trouvons un spécimen dans la brochure, sur cette communion des Saints-Innocents, *Vox in Rama*, il nous est impossible de l'accepter. — M. Populus a beau nous dire que l'exécution n'en est pas aussi difficile qu'il y paraît, nous le considérons au contraire comme étant d'une difficulté extrême, et la parole d'honneur de l'auteur n'est pas pour nous un argument suffisant.

Comprenez-vous ce chant avec des trilles, des notes d'agrément isolées ou formant des groupes, des passages chromatiques, des durées représentées tantôt par la blanche, tantôt par la noire, tantôt par la croche, tantôt même par la double-croche? Cet attirail de signes n'est pas fait pour constituer un chant populaire. C'est un luxe d'artiste, et sans mettre en doute le talent comme chanteur de M. l'abbé Raillard, nous croyons sans peine les personnes qui nous ont rapporté qu'il n'exécutait pas son plain-chant exactement comme il est écrit, et que l'interprétation qu'il en donne n'est pas faite pour lui rallier beaucoup de partisans.

Voilà donc M. Populus embarqué dans un système qui a rencontré, parmi les savants, la plus violente opposition. S'il a entrepris de faire prévaloir ce système, il s'est taillé pour l'avenir une importante besogne. Nous désirons que sa tâche soit facile et que le succès la couronne, mais nous nous permettons d'en douter.

Arrivant à l'accompagnement du plain-chant, l'auteur nous dit « qu'il a cherché dans plusieurs cercles à faire envisager l'accompagnement du plain-chant comme une question de goût, d'esthétique, et non comme un point de doctrine. »

Ici encore nous avons le malheur de ne point souscrire à cette opinion.

Il existe, au contraire, dans l'accompagnement du plain-chant une question de doctrine. Si deux tonalités n'étaient pas en présence et que l'on n'eût qu'un choix à faire dans les procédés de l'harmonie moderne, ce ne serait là, en effet, qu'une question de goût; mais la tonalité ancienne réclamant la priorité, ce n'est plus une question de goût seulement, mais aussi une question de science.

La tonalité ancienne ne peut donner lieu à aucune équivoque. Elle est précise. C'est la ligne droite dans sa simplicité. Nous la trouvons dans le chant ecclésiastique, et nul ne s'y trompe lorsqu'il plaît à Meyerbeer de l'introduire dans le *Prophète*, à M. Auber dans les *Diamants de la Couronne*, à M. Félicien David dans maints endroits de ses partitions, à M. Gounod dans *Faust*.

Or, si cette tonalité est parfaitement définie, il s'agit de voir jusqu'à quel point elle est compatible avec une harmonie rationnelle qui serait elle-même l'image de cette tonalité.

En d'autres termes, le plain-chant comporte-t-il un accompagnement?

Voilà une question que nous nous garderons bien de résoudre, quant à présent.

C'est là que les prévisions de la science

sont déroutées, et bien imprudent celui qui conclurait que la mélodie grégorienne porte ou ne porte pas en elle son accompagnement.

M. Populus se tire d'affaire en ramenant le plain-chant à une physionomie unique, ou plutôt à deux types qui seraient le majeur et le mineur de nos gammes modernes.

Il nous dit, en effet :

« Les divers caractères qu'on attribue à chacun des Modes ne sont pas exclusivement le résultat de l'expression du chant. Je ne vois véritablement que deux impressions produites par l'audition des morceaux de plain-chant ; c'est, d'une part, le sentiment de la tristesse, et de l'autre, la tranquillité d'âme et la majesté. Point d'exagération, point de passion dans ces mélodies qui, plus souvent conjointes que disjointes, s'échappent sans effort des lèvres de l'exécutant, comme la prière du chrétien confiant en son Dieu doit sortir de son cœur. »

« *Deux impressions seulement!* et cependant, séduits par l'espèce de logique que présentent les formules de chaque Mode, déterminés par la place de la *teneur* ou *dominante* et par la *finale*, nous avons la croyance que les auteurs du chant liturgique se sont imposé des règles particulières pour la conduite mélodique de toute une pièce, et nous y trouvons des attributions expressives propres à chaque Mode. »

« Je le répète, *je ne puis admettre que deux impressions générales*, et je leur trouve une *analogie frappante* avec celles que nous donnent *le Mode majeur et le Mode mineur*. »

Bien que M. Populus nous dise qu'il voit dans les mélodies de l'Eglise des *attributions propres à chaque Mode*, il est clair que ce qui le frappe le plus, c'est leur *analogie frappante* avec les Modes modernes.

Cette opinion de l'auteur doit lui venir en aide pour trancher la question d'accompagnement du plain-chant.

Dès lors qu'il n'y a plus à considérer que nos deux Modes modernes, l'accompagnateur n'a qu'à faire jouer les doigts, les accords arrivant d'eux-mêmes sur chaque note de la mélodie.

Au moins faudrait-il savoir si les anciens accepteraient cette transaction. Chacun des Modes avait pour eux une physionomie particulière. Il n'y a pas longtemps que Léonard Poisson se plaisait à retrouver dans nos vieilles mélodies de l'Eglise, autant d'expressions et de caractères qu'il y avait de Modes.— M. Populus se présente, et il affirme « qu'il ne voit véritablement que deux impressions produites par l'audition des morceaux de plain-chant ; c'est, d'une part, le sentiment de la tristesse, et de l'autre, la tranquillité de l'âme et la majesté. » A la rigueur, on pourrait voir là trois expressions, attendu que la tranquillité d'une âme et la majesté ne sont pas une seule et même chose.

Cette théorie conduit l'auteur naturellement au terme de ses désirs. Il trouve le port que tant d'harmonistes des plus hardis cherchent depuis longtemps. Analysant les formules harmoniques du troisième Mode, il ne s'arrête pas épouvanté devant le *mi* de la finale. S'autorisant de la romance du Saule dans *Otello*, de la sérénade de l'*Enlèvement au sérail*, il voit dans ce *mi* de l'antique Mode phrygien, la tierce de l'accord d'*ut* ou la quinte de l'accord de *la*. Il ajoute qu'il serait moins *tonal* de frapper l'accord de *mi* mineur. Moins *tonal*, c'est possible ; mais moins *modal*, c'est une autre affaire.

C'est ici qu'il ne faut pas confondre le Ton et le Mode, et c'est ce que nous paraît faire M. Populus. Comme il veut à toute force que le plain-chant se conforme aux données de l'harmonie moderne, il le met sur un lit de Procuste, lui fait violence pour le ramener aux proportions de nos deux gammes mineure et majeure, et leur assigne une tonalité que les oreilles les plus délicates ont bien de la peine à découvrir dans ses formes mélodiques.

M. Populus n'a pas vu que rien ne prouve mieux l'horreur que les anciens Modes ont de la tonalité moderne, que l'embarras qu'éprouvent les praticiens les plus habiles lorsqu'il s'agit de les accompagner. — Niedermeyeer a écrit un traité des plus estimés ; mais combien est-il loin cependant de rallier toutes les opinions !

Nous ignorons s'il avait vu toutes les difficultés de sa tâche ; mais ce qui est certain, c'est qu'il ne paraît pas avoir songé à créer une théorie qui lui permette *à priori* d'affirmer la tonalité du chant grégorien.

Le plain-chant ne peut pas avoir tort d'offrir à la discussion des savants une manière d'être qui lui est propre. Si l'harmonie moderne est déroutée en présence des anciens Modes, c'est malheureux pour elle ; mais nous n'acceptons pas un compromis qui, sous le prétexte de concilier la modalité du chant

ecclésiastique et la tonalité moderne, réduirait les huit Modes du plain-chant aux simples proportions du majeur et du mineur.

D'un autre côté, nous revenons à la question de science, et nous disons que la tonalité ancienne est aussi rigoureusement exacte dans l'art musical religieux que le style ogival dans l'architecture religieuse; que l'une et l'autre caractérisent les grandes époques de l'Eglise; et que le chant ecclésiastique, — nous ne disons pas la musique religieuse, — ne sera jamais plus intact, plus reconnaissable et plus pur que lorsqu'on lui conservera sa tonalité originelle. Où fleurit l'ogive, on reconnaît la maison du Christ; où chante l'ancienne tonalité, on reconnaît les chants des premiers chrétiens.

Dans un prochain article, nous continuerons la discussion des idées de M. Populus. C'est un véritable plaisir pour nous que d'examiner ses travaux et de le suivre dans ses recherches. Si nous n'admettons pas cette sorte d'éclectisme qui paraît être le but de ses études, au moins rendons-nous un plein hommage à son esprit studieux, et sommes-nous disposé à proclamer ce qu'il y a de vrai et d'utile dans sa brochure.— Nous voudrions qu'à son exemple beaucoup de jeunes musiciens s'engageassent dans de pareilles études. L'histoire de l'art y trouverait à gagner, et le progrès des idées s'accomplirait plus rapidement.

Louis ROGER.

(*La fin prochainement.*)

ETUDE
SUR L'ORGUE HYDRAULIQUE.

(Fin. — Voir le dernier numéro.)

L'appareil pour la production du vent consistait en une caisse carrée parfaitement étanchée qui, d'après Vitruve, était en métal. Dans cette caisse se trouvait une espèce de cloche ouverte par le bas et posée sur de légers pieds très-peu au-dessus du fond de la caisse, dans laquelle on versait une quantité d'eau telle que, prenant son niveau dans les deux vases communiquants, elle laissât sous la cloche, faisant fonction de régulateur, un espace libre. On y introduisait de l'air comprimé au moyen d'un appareil spécial placé à côté de la caisse ou réservoir, et mis en communication avec le régulateur par l'organiste lui-même, à peu près comme cela se pratique aujourd'hui pour la soufflerie de l'orgue expressif.

Le régulateur communiquait avec le sommier particulier au moyen d'un tuyau conducteur. Lorsqu'on abaissait une touche du clavier, on ouvrait une communication entre le sommier et le tuyau d'orgue correspondant où l'air comprimé s'introduisait et produisait le son.

La condensation de l'air, qui était contenu dans la partie supérieure du régulateur, et qui alimentait le sommier, élevait le niveau de l'eau dans le réservoir, et produisait par là une cause de pression qui compensait en partie la perte de la force expansive de l'air raréfié par la dépense occasionnée par la production du son. De là résultait une grande égalité au jeu de l'air dans les tuyaux d'orgue.

Le clavier à touches était également très-ingénieux; il avait une certaine ressemblance avec les registres mouvants de l'orgue actuel. Entre le sommier et le tuyau, on posait une petite latte qui était percée un peu en arrière d'un trou horizontal.

En abaissant la touche, la petite latte se trouvait mue en avant, et, présentant son ouverture percée entre le sommier et le tuyau, permettait à l'air de passer dans le tuyau. Lorsque la touche se relevait, la petite latte était mue en arrière par un ressort, et toute communication entre le tuyau et le sommier cessait.

Par un appui plus ou moins fort, on obtenait même une espèce de crescendo et de décrescendo en faisant communiquer plus ou moins le régulateur avec le sommier. Mais, d'après les descriptions, ces orgues ne pouvaient être que des instruments d'une très-petite dimension, semblables à peu près aux anciens régales.

Ce qui nous paraît incompréhensible, c'est que le jeu de ces orgues n'eût point amené à la musique harmonique, du moins à l'emploi des accords.

Par contre, les formes si lourdes des orgues du commencement du moyen âge étaient peu de chose en face de ces appareils de la musique de chambre, aux formes si gracieuses et si élégantes.

Un dessin délicieux d'un orgue hydraulique se trouve dans la mosaïque romaine, à Nenning, dessin qui a été reproduit dans l'ouvrage de Guhl et Koner, intitulé : « *La Vie des*

Romains et des Grecs,» page 232. L'instrument est représenté comme une grande flûte de pan posée sur un soubassement en forme d'autel. A côté se trouve une figure humaine jouant sur un immense cor recourbé.

Le véritable orgue fut créé dans le 2e siècle avant Jésus-Christ. Cet instrument n'appartient nullement à la grande époque grecque, mais bien à l'époque alexandrine, si savante, si universelle dans les recherches historiques, si délicate dans ses jouissances et si avide de réunions tumultueuses dans des monuments d'une étendue colossale.

Mais l'orgue tel que nous le connaissons aujourd'hui, remplissant des accords puissants les voûtes de nos églises, contenant les mille voix si artistement travaillées, ayant à côté de l'effet de la tempête la voix des anges, ne peut se comparer avec les modestes appareils de l'antique orgue hydraulique.

L'orgue était destiné à devenir l'instrument de l'Eglise chrétienne. Les temps antiques n'en savaient faire qu'un objet de luxe pour les grands, particulièrement chez les Romains. Néron avait plusieurs orgues hydrauliques dans son palais, et ils remplaçaient en ces temps-là les horloges à musique dans les appartements de Galba. Au lieu des cylindres mécaniques à pointes, on avait dressé des esclaves qui, chaque fois que cela plaisait au maître, jouaient leur petit morceau. A l'occasion des grands dîners, on faisait de cette manière de la musique de table (1).

Le son de l'orgue hydraulique n'était point d'une grande puissance, car Athénaüs le décrit comme étant doux et très-délectable. Mozart n'avait pas tort d'appeler l'orgue le roi des instruments; mais, malgré le dire de ce grand artiste, ce « roi » a des aïeux très-plébéiens; ce sont des instruments très-grossiers de pâtres : la syrinx et la cornemuse. L'orgue n'est qu'une union exécutée en grand de ces deux instruments.

Il faut ajouter à l'orgue hydraulique primitif encore un troisième appareil très-utile, mais peu musical, la pompe à feu.

Le soufflet de forge donne, comme il est connu, l'air par secousses, et s'interrompt même au moment où il aspire. Tel que pour les instruments à vent, il est de toute nécessité que le courant d'air soit essentiellement égal, tel il est de toute nécessité d'obtenir un courant d'air très-égal dans l'orgue. Les mécaniciens d'Alexandrie s'occupaient beaucoup de la construction des pompes à incendie; l'un d'eux, Ktesibios, un contemporain de Ptolemaos Evergètes, dont l'attention fut attirée par la pression de l'air sur l'eau, adapta un appareil semblable à l'orgue, qui consistait en un vase où l'air se concentrait avant d'entrer dans le sommier et de là dans le tuyau.

Nous devons cette assertion à son élève, le mathématicien Héro. Vitruve aussi (*de Archit.*, x, II, 12, 13) parle de l'hydraule.

Le vase était rempli d'eau à moitié; l'air extérieur pressait cette eau et la forçait dans une espèce de réservoir, pendant que la juste quantité d'air entrait dans les tuyaux.

Forkel (*Hist. de la Mus.*, t. Ier, p. 416) observe à ce sujet : « L'eau n'était donc dans les anciennes orgues hydrauliques ni plus ni moins que les poids que l'on met de nos temps sur les soufflets de l'orgue ; c'était comme qui dirait un aréomètre au moyen duquel tous les soufflets recevaient une égale partie de vent. »

On rencontre aussi l'opinion que l'eau fût mise en mouvement, et que ce mouvement aurait produit le courant d'air entrant dans les tuyaux.

Ce n'était donc pas l'eau, comme l'on a prétendu souvent et à tort (et fût-ce Claudian qui chante : « *In carmina concitat undas* » (Voyez Du Cange et Forkel, t. II, p. 355), mais c'était, comme dans nos orgues modernes, la colonne d'air vibrante qui produisait le son.

Une pierre commémorative romaine présente une femme jouant de l'orgue avec les deux mains sur un clavier à qui manquent les touches supérieures ou dièzes. Les tuyaux au nombre de seize, posés par quatre de face sur quatre rangs, sont cachés dans un petit monument ressemblant à une tourelle. Un jeune homme, en face de la femme assise, manœuvre des deux mains deux petits soufflets.

L'appareil total, très-facilement portatif, est posé sur une table et donne une idée complète et tout à fait satisfaisante de ces orgues de maisons romaines.

Le dessin de cet instrument se trouve reproduit, malheureusement comme vignette du titre seulement, dans l'*Histoire de la Mus.* de Forkel, t. II. L'inscription du monument est la suivante : ALISIUS. C. F. SCAPTIA. CA-

(1) Dans les *Deipnosophistes* d'Athénaüs (IV. 75), la conversation des convives est interrompue par le son de l'orgue hydraulique, et Ulpianus crie au musicien Alkides : « N'entends-tu pas, ô meilleur des musiciens, la parfaite harmonie qui nous a tous touchés, etc., etc. »

PITOLINVS. EX. TESTAMENTO. FIERI. MONVMENTVM. IVSSIT. EX. ARBITRATU. HEREDUM. MEORUM. SIBI. ET SVIS.

D'après Athenaüs, l'orgue hydraulique ressemblait à un autel de forme circulaire. Dans un petit poëme en vers grecs du temps de César Julianus, et qui a pour auteur Græculus, on en trouve une description très-claire.

Cet orgue se trouvait en possession de Julianus, et ses sons ont probablement inspiré le poëte. (Du Cange donne ce poëme *ad voc. Organum*; Forkel aussi, t. II, p. 355) (1).

Mais comme Græculus ne mentionne nulle part l'appareil hydraulique, Du Cange, et avec lui Forkel, pensent qu'il est déjà question ici de l'orgue pneumatique.

Sponsel, dans son *Histoire de l'orgue*, suppose que la dénomination employée ne désigne nullement les touches, mais qu'elle désigne quelque chose de semblable à nos sommiers, si ce n'est les gravures mêmes. Par bonheur, le monument de Lucius Aspisius décide victorieusement au sujet de cette controverse des touches.

De nos jours, l'orgue hydraulique est une curiosité oubliée, et si, par hasard, il s'en trouvait encore un dans quelque vieux manoir princier, il serait certainement impossible d'y rien reconnaître.

Au XVIe siècle encore, Buontalenti, le célèbre créateur du parc de Pratolino, construisit des orgues hydrauliques pour François de Médicis, l'époux de Bianca Capello.

Si peu d'importance que les orgues antiques peuvent avoir à côté de nos orgues gigantesques modernes, l'antiquité les admirait beaucoup. « Voyez, s'écrie Tertullien, le cadeau merveilleux d'Archimède, l'orgue hydraulique! Voyez la foule de ses agents, ses pièces nombreuses, tant de combinaisons artistiques, tant de canaux pour les voix, tant de groupes de sons, tant de réunions de tonalités, tant de rangs de tuyaux; et tout cela ensemble formant une seule et unique œuvre! Voyez les diverses parties aidant le vent pressé par l'eau, d'après sa substance *une*, d'après ses services *multiples* (1). »

Tertullien nomme ici Archimède comme inventeur de l'orgue (2); mais cette assertion n'a pas beaucoup de poids. Un grand homme doit avoir tout inventé. C'est son devoir.

GEORGES SCHMITT.

(1) Voici une imitation du poëme de Græculus :

« Ici, je vois des tuyaux de toute sorte, créés
» Dans les entrailles métalliques de la terre, puissants de son!
» Mais ils ne sonnent points vivifiés par notre haleine :
» Du creux des soufflets faits de la peau du terrible taureau,
» Le vent se précipite aux pieds de tuyaux sonnants;
» Vois cet homme fort, doué de doigts rapides,
» Manier des touches la rangée : harmonisant des flûtes des accords
» Qui du jeu alterné, sonnent en chants agreables. »

(1) *Specta portensam Archimedis munificentiam, organum hydraulicum dico — tot membra, tot partes, tot compagines, tot itinera vocum, tot compendia honorum, tot commercia modorum, tot acies tibiarum, et una moles erant omnia : spiritus qui de tormento aquæ anhelat, per partes administratur substantia solidus, opera divisus.* (*De anima*).

(2) Pline, dans son *Historia naturalis*, confirme Vitruve en disant : « *Ctesebius pneumatica ratione et hydraulicis organis repertis.* »

LES TROIS STABAT

DE PALESTRINA, PERGOLÈSE ET ROSSINI.

—

ÉTUDE DE MUSIQUE RELIGIEUSE,

Par M. Jules CARLEZ.

On doit mettre au rang des plus belles poésies de la liturgie catholique la prose *Stabat Mater*, qui se chante au temps de la Passion. C'est, en effet, un morceau irréprochable de formes, eu égard à l'époque où il a été composé, et les livres d'église en contiennent peu où soient exprimés avec plus de naturel et de conviction les accents de la foi et de la prière.

L'histoire a conservé le nom de l'auteur du *Stabat* : Jacques de Benedictis, surnommé *Jacopone*, moine de l'ordre des Frères Mineurs. On sait également l'année de sa mort : 1306; et une version généralement répandue dit qu'il composa le *Stabat* vers l'année 1301. Le sujet traité par Jacopone était certainement un des plus pathétiques du Nouveau Testament : la présence de Marie au pied de la croix qui porte son divin Fils, et sa douleur devant ce martyre; tableau bien fait pour inspirer à l'auteur cette touchante série d'invocations qui comprend les douze dernières strophes de sa prose, tandis que dans les huit premières il fait la description de la scène qui a motivé le poëme.

Jacopone est-il également l'auteur du chant adapté aux paroles du *Stabat?* On peut le supposer, mais il n'y a rien de certain à cet égard. Ce chant, d'ailleurs très-court, aussi

court naturellement que chaque strophe, et le même pour toutes, n'a de remarquable que sa grande simplicité. Il finit même par engendrer la monotonie lorsque les vingt strophes sont chantées à l'unisson, et surtout sans le secours de l'orgue, qui, au besoin, pourrait corriger cette uniformité mélodique par la variété de l'harmonie et des dessins d'accompagnement. Mais, lorsque les strophes à l'unisson alternent avec les faux-bourdons et les divers contre-points dont un bon harmoniste peut orner la mélodie, le chant liturgique du *Stabat* est susceptible de produire beaucoup d'effet.

Un sujet aussi pathétique, une poésie aussi expressive devaient tenter les musiciens et les engager à essayer d'y trouver des inspirations. Le premier compositeur qui, à ma connaissance, ait écrit de nouvelle musique, sur le *Stabat Mater*, est Josquin de Prez. Il vivait, comme on sait, au XVe siècle. C'était l'époque des grands contrapuntistes : la perfection de l'art, en ce temps-là, ne consistait pas dans l'invention de chants nobles et expressifs, ou bien dans le choix d'harmonies fortes, vigoureuses, saisissantes, enfin dans la recherche étudiée d'une interprétation fidèle des textes que l'on traitait. Non, rien de tout cela ne se fait remarquer dans les œuvres les plus estimées des plus grands musiciens de l'époque; mais, au contraire, savoir écrire pour dix, quinze ou vingt voix réelles; disposer ces parties de manière à présenter un enchaînement continu d'artifices harmoniques, rentrées, imitations, canons, etc., voilà quel était alors le beau idéal en matière de composition. Sans doute, la musique ainsi traitée se trouvait rejetée en dehors de son noble but, qui est d'émouvoir et de toucher l'âme en procurant le plaisir à l'oreille; sans doute, il y avait dans cet oubli des conditions indispensables d'expression et de charme une dérogation aux lois naturelles de l'art; il serait injuste cependant de refuser le nom d'artiste aux hommes qui ont laissé dans ce genre de composition des ouvrages admirables de science et de travail. Ce n'était, il faut bien le reconnaître, qu'après s'être nourri pendant longtemps des conseils des maîtres et des préceptes exposés dans les traités spéciaux, que l'élève musicien pouvait espérer de passer maître à son tour; et si les maîtres de ce temps-là n'ont légué à leurs successeurs aucun modèle digne de leur inspirer le goût du beau, disons qu'en revanche ils ont activement travaillé de leur vivant à faire progresser cette belle science de l'harmonie, que plus tard d'autres ont su mettre au service de leurs inspirations plus franches et plus spontanées.

Parmi ces savants harmonistes du XVe siècle, Josquin de Prez doit être distingué en ce qu'il sut donner à ses ouvrages un certain coloris et comme une expression générale, bien conforme au sens du texte. Les détails y font admirer le profond savoir du musicien, mais l'ensemble dénote du sentiment et de l'inspiration. Je ne connais pas le *Stabat* de Josquin, mais je puis supposer, par celles de ses œuvres qui me sont connues, qu'il brille par les qualités que je viens de signaler. Comme, d'ailleurs, je n'ai pas prétendu m'occuper ici de tous les grands musiciens qui ont écrit sur la prose de Jacopone, et que j'ai voulu me borner aux trois dont l'œuvre est restée célèbre, je me hâte d'arriver au premier d'entre eux, c'est-à-dire à Palestrina.

I.

On sait combien fut grande la supériorité de Palestrina sur ses devanciers; possédant plus que nul autre les secrets de son art; traitant avec une habileté consommée les différentes espèces de contre-point; dirigeant avec une sagacité sans égale la marche de chaque partie dans ces majestueux ensembles de voix que les compositeurs multipliaient alors à l'envi les uns des autres, et pour la composition desquels il fallait infiniment plus de science réelle que pour écrire tel finale de nos opéras modernes, Palestrina avait en outre une foi profonde, une grande élévation de sentiments, et cette faculté, aussi précieuse que rare, de tirer de son cœur même les inspirations qu'il soumettait ensuite au creuset de la science.

Un tel génie devait peser de toute son influence sur l'avenir de la musique : à dater de Palestrina, la vaine scolastique rentra dans l'ombre, les faiseurs de canons énigmatiques disparurent, et tout bon musicien aspira à revêtir ses ouvrages de cette expression sublime qui distingue l'œuvre du grand maître.

Pour nous autres mondains, accoutumés aux énervantes harmonies de la musique dramatique, la surprise est grande lorsque nous lisons pour la première fois un motet de Palestrina, et nous y cherchons, sans le trouver d'abord, le secret de cette mystérieuse et pro-

fonde impression qu'une semblable musique produisait jadis sur ses auditeurs. Une étude attentive donne bientôt la clef du mystère, et le secret finit par n'en être plus un, surtout si l'on a la bonne fortune, trop rare maintenant, d'assister à l'exécution de quelque œuvre du maître romain. Cette harmonie pleine et serrée, ces majestueux accords consonnants, auxquels ne vient se mêler que de loin en loin quelque timide dissonance, cette tonalité unique qui laisse cependant pressentir parfois les approches d'une grande innovation, et par-dessus tout cela, ce sentiment religieux si parfait, cette sérénité d'idées si bien en rapport avec l'esprit des textes sacrés, n'y a-t-il pas là de quoi inspirer le recueillement, réveiller l'intelligence assoupie, allumer la foi dans les âmes?

Le *Stabat* de Palestrina est un des ouvrages où le génie du maître a laissé les traces les plus profondes. Il est à deux chœurs, et à quatre parties pour chaque chœur; exécuté par un grand nombre de voix et avec la perfection que demande cette musique, il doit produire l'effet le plus imposant. Ce qui frappe, après un examen un peu attentif de ce beau morceau, c'est l'habileté avec laquelle le musicien est entré dans l'idée du poëte, en donnant à son œuvre des divisions analogues à celles que présente la prose de Jacopone.

La première partie, la partie descriptive, offre une harmonie compacte, avec une marche rhythmique généralement semblable dans toutes les parties; il s'établit des dialogues entre les deux chœurs, mais point entre les voix dans chaque chœur. La deuxième partie commence à l'*Eia Mater, fons amoris*; cette strophe et la suivante sont traitées en mesure à $\frac{3}{2}$; ici, l'harmonie est plus pleine, plus sévère encore, et le rhythme plus calme que dans ce qui précède; mais il semble que ce ne soit qu'une introduction destinée à contraster avec ce qui va suivre. En effet, à partir du changement de mesure, le mouvement commence à s'animer; désormais il n'y aura plus seulement dialogue entre les deux chœurs, mais aussi entre les diverses voix; puis vient l'emploi des divers procédés du contre-point, imitations, entrées successives et habilement ménagées, composition d'ensembles variés à l'aide de voix prises çà et là dans les deux chœurs, cela sans doute pour introduire la variété, lors de l'exécution, par des changements successifs de chanteurs. Tels sont, jusqu'à la fin, les principaux caractères de cette seconde division.

A n'envisager que la question d'art, il y en a un très-grand à procéder d'une manière aussi progressive que Palestrina l'a fait dans la distribution de ces effets. Ces accords soutenus, cette harmonie serrée semblent, dès le début, inviter l'auditeur à l'attention. Pour contraste à ce calme complet, arrive la seconde partie avec ses rentrées et ses entre-croisements de voix, le tout produisant un mouvement, une animation où ne règne jamais la confusion, car ce désordre apparent est basé sur l'ordre le plus parfait : l'ordre établi par les règles de l'art.

Quant à attribuer à un pur hasard l'analogie que l'on remarque dans les deux divisions du *Stabat* de Palestrina, et celles que présente le sens des paroles, je ne crois pas que cela soit possible. Cette remarque ne nous permet-elle pas, au contraire, d'étudier la poétique du grand maître? Que l'on observe bien de quelle façon sont traitées les différentes strophes, chaque vers même, dans la première partie; de quelle manière les chœurs dialoguent entre eux et semblent se communiquer leurs observations réciproques sur le sujet qu'ils chantent; que l'on se préoccupe également du choix que l'auteur a paru faire de certains accords, et l'on découvrira des effets d'expression d'une grande justesse. Dans la seconde division, ces imitations étroites de partie à partie pourraient peindre peut-être les cris des pécheurs élevant, à l'envi les uns des autres, leurs supplications vers l'Avocate céleste. Simples formules scolastiques, diront les esprits positifs; peut-être seront-ils dans le vrai; et cependant un génie comme celui de Palestrina n'a-t il pas prouvé, jusqu'à la plus complète évidence, combien il pouvait donner aux formules scolastiques, si abstraites qu'elles paraissent, un sens caché, une expression vraie, l'âme, la vie?

Et s'il n'avait eu que l'intention de faire un vain étalage de science, aurait-il revêtu chacune de ses œuvres de ce coloris spécial qui les fait se distinguer les unes des autres, dès lors qu'elles doivent interpréter des sentiments différents? Y a-t-il un autre rapport que celui du style entre le *Stabat* et le *Gloria* de la *Messe du pape Marcel*, entre les *Improperia* et le *Canticum Canticorum?* Ajoutons que l'idée mélodique, qui chez ses prédécesseurs n'existait qu'à l'état d'embryon, ou même n'existait pas du tout, grandit chez Palestrina et prend

dans certaines de ses œuvres, notamment dans le *Stabat*, une forme définitive, remarquable de noblesse et d'ampleur. La merveilleuse réunion de dons aussi complets, tant du côté de l'invention que du côté du savoir, ne suffit-elle pas pour justifier ce glorieux titre de *prince de la musique*, dont la postérité a salué Palestrina, et qu'il mérite toujours, malgré les immenses découvertes dont l'art s'est enrichi depuis le temps où vivait ce grand homme! JULES CARLEZ.

(La suite prochainement.)

LESUEUR (JEAN-FRANÇOIS) (1).

—

Lesueur, Jean François, célèbre compositeur français, né à Drucat-Plessiel, près d'Abbeville, le 15 février 1760 (2). D'une ancienne famille originaire du comté de Ponthieu, il était arrière-petit neveu du célèbre peintre Eustache Lesueur. Son père, peu favorisé par la fortune, l'envoya, à l'âge de sept ans, à l'école de la maîtrise d'Abbeville, et le plaça bientôt après, comme enfant de chœur, à la cathédrale d'Amiens, où le jeune Lesueur apprit les premiers éléments de la langue latine; il en sortit à quatorze ans, et entra au collége de cette ville pour y achever ses études et y faire sa philosophie. En 1778, la place de maître de musique de la cathédrale de Séez, en Normandie, lui ayant été offerte, il l'accepta, et alla en prendre possession. Lesueur avait alors dix-huit ans. Six mois après il quitta cet emploi pour celui de sous-maître à l'église des Saints-Innocents, à Paris, et reçut à cette époque des leçons de composition de l'abbé Rose ; mais au bout d'une année d'exercice, il abandonna sa nouvelle position pour celle de maître de musique de la cathédrale de Dijon, puis passa successivement, en la même qualité, à la maîtrise du Mans, en 1782, et à celle de Saint-Martin de Tours, en 1783. Appelé l'année suivante dans la capitale pour y faire exécuter quelques-unes de ses compositions au concert spirituel, il y obtint, sur la recommandation de Grétry, de Philidor et de Gossec, la direction de la maîtrise des Saints-Innocents. Sacchini, qui se trouvait alors à Paris, ayant eu occasion de voir le jeune maître de chapelle, s'intéressa vivement à lui, revit avec soin plusieurs de ses ouvrages, lui donna de précieux conseils, et l'engagea à travailler pour le théâtre.

En 1786, la place de maître de musique à l'église cathédrale de Notre-Dame de Paris, étant devenue vacante, fut mise au concours. Lesueur se présenta, et l'emporta sur tous ses rivaux, quoiqu'il n'eût encore que vingt-six ans. Jusque-là il avait été à peine connu du public; mais à partir de ce moment la direction qu'il imprima à ses travaux et qu'il a toujours suivie depuis lors, fixa sur lui l'attention, et jeta les premiers fondements de sa réputation. Il pensait que la musique était susceptible de perfectionnements et de combinaisons nouvelles, et qu'elle produirait encore plus d'effet si elle unissait aux imposantes et sévères beautés de l'art ancien les vives inspirations, les formes saisissantes et dramatiques de l'art moderne. Sur ses instances, l'archevêque de Paris et le chapitre métropolitain consentirent à ce qu'une musique à grand orchestre fût établie à Notre-Dame pour les grandes solennités. Ces moyens d'exécution permirent au compositeur de réaliser ses vues et de faire entendre ses motets qui produisirent une vive sensation dans le monde musical. Dans le cours des années de 1786 et 1787, la foule se porta à l'église Notre-Dame. Les journaux du temps exprimèrent des opinions diverses sur le mérite des œuvres de Lesueur, notament sur un *Regina cœli*, sur un *Gloria in excelsis*, et sur une ouverture servant d'introduction à sa messe de Pâques. Les uns approuvaient les innovations du compositeur, les autres les blâmaient comme peu convenables au recueillement de la prière. Il s'ensuivit une vive polémique, à laquelle Lesueur lui-même prit part en indiquant ses idées sur la réforme de la musique d'église, dans une brochure publiée en 1787, sous le titre de : *Exposition d'une musique imitative et particulière à chaque solennité, où l'on donne les principes généraux sur lesquels on l'établit, et le plan d'une musique propre à la fête de Noël.*

Au milieu des nombreuses occupations que lui créaient ses fonctions de maître de musique à Notre-Dame et de ses travaux de com-

(1) Cette notice est empruntée à la *Nouvelle Biographie générale*, publiée par M. Firmin Didot.

(2) Plusieurs biographes indiquent le 15 janvier 1763 comme étant la date de la naissance de Lesueur. Nous avons rectifié cette date d'après les renseignements qui nous furent fournis, il y a quelques années, par la veuve du célèbre compositeur.

positions religieuses, Lesueur, entraîné par son goût pour la musique, avait écrit un grand opéra en trois actes, intitulé *Télémaque*, qui fut reçu par le comité de l'Académie royale de musique, mais dont il ne put, malgré ses sollicitations, obtenir la mise à l'étude. Son penchant pour le théâtre, sa résistance à l'archevêque et au chapitre métropolitain qui l'engageaient à entrer dans les ordres, indisposèrent contre lui les chanoines, dont la plupart trouvaient d'ailleurs le nouveau genre de musique trop mondain et trop dispendieux, et pendant une absence que fit Lesueur, on supprima l'orchestre dans l'exécution des messes en musique, et on rétablit l'ancien usage d'accompagner les voix par les violoncelles et les contrebasses. Lesueur, irrité de ce procédé et en butte à une foule de tracasseries de tous genres, se décida à quitter la maîtrise, et se retira, vers la fin de 1788, à la campagne chez M. Bochart de Champigny, où, pendant quatre années, il se livra paisiblement à ses travaux de composition. Les événements de la Révolution le ramenèrent à Paris en 1792, et l'année suivante, il fit représenter au théâtre Feydeau *La Caverne*, opéra en trois actes, qui obtint un succès éclatant, et dont les chœurs, en harmonie avec les tendances de l'époque, sont restés des modèles d'originalité et de sombre énergie. Il donna ensuite au même théâtre, en 1794, *Paul et Virginie*, ouvrage dans lequel on remarquait surtout un bel *Hymne au Soleil*, qu'on a pendant longtemps exécuté dans les concerts publics; puis, en 1796, son *Télémaque*, écrit d'abord, comme on l'a dit plus haut, pour le Grand-Opéra, et dont les récitatifs furent transformés en dialogues parlés. En 1795, lors de la formation du Conservatoire de musique, Lesueur fut nommé l'un des inspecteurs des études conjointement avec Grétry, Gossec, Chérubini et Méhul, et coopéra à la rédaction des ouvrages élémentaires destinés à l'enseignement. Sa réputation comme compositeur, sa position au Conservatoire semblaient avoir désormais assuré son sort; de nouvelles tribulations devaient cependant abreuver son existence. Deux de ses ouvrages, *Les Bardes* et *La Mort d'Adam*, avaient été reçus à l'Opéra, et, malgré leur rang de réception, il ne pouvait parvenir à les faire représenter. D'un autre côté, les musiciens de l'Opéra et les partisans des anciennes écoles des maîtrises de cathédrales, avaient formé une ligue contre le Conservatoire, dont ils voyaient avec regret les brillants débuts qui annonçaient une génération nouvelle d'artistes distingués; ils s'étaient groupés autour de Lesueur, qui, oubliant sa position dans cet établissement, avait critiqué le mode d'enseignement qui y était suivi, et auquel on attribuait à tort une brochure anonyme, publiée en l'an IX (1801), sous le titre de *Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France*. Une rupture s'ensuivit entre Sarette, directeur du Conservatoire, et Lesueur. Plusieurs collègues de ce dernier, se croyant attaqués, se tournèrent également contre lui. Divers écrits publiés dans l'intérêt de Lesueur, mais empreints d'un caractère passionné, lui furent plus nuisibles qu'utiles, et bientôt il se trouva dans une situation difficile, dont une circonstance imprévue vint heureusement le retirer. Au mois de mars 1804, Paësiello, qui depuis deux ans était maître de chapelle du premier consul Bonaparte, demanda sa retraite pour cause de santé. Napoléon, n'ayant pu le déterminer à rester auprès de lui, l'invita à désigner lui-même son successeur. Paësiello proposa Lesueur, qui fut accepté. Lesueur profita de sa nouvelle position pour faire représenter son opéra des *Bardes*. Ce grand ouvrage en cinq actes, auquel l'étrangeté des mélodies du compositeur, le coloris antique et rêveur de son harmonie, se trouvaient parfaitement appropriés, eut un immense succès. La première représentation eut lieu le 10 juillet 1804. Napoléon, qui venait d'être proclamé empereur, y assista avec l'impératrice Joséphine; à la fin du troisième acte, il fit appeler Lesueur, et lorsque l'artiste se présenta, l'empereur se leva en lui disant : « Je vous salue, monsieur Lesueur ; venez jouir de votre triomphe ; » puis, le prenant par la main, il le fit asseoir entre lui et l'impératrice, tandis que le public faisait retentir la salle de bruyants transports d'enthousiasme. Quelques jours après cette représentation, le général Duroc se rendit chez le compositeur, et lui remit, de la part de l'empereur, le brevet de chevalier de la Légion d'honneur, ainsi qu'une tabatière d'or portant cette inscription : *L'empereur des Français à l'auteur des Bardes*, et dans laquelle se trouvait une somme de six mille francs en billets de banque. La messe et le *Te Deum*, qu'il écrivit immédiatement après le couronnement de l'empereur acheva de le mettre en faveur auprès

de Napoléon. Lesueur organisa les divers services de la musique impériale ; les symphonistes de la chapelle faisaient également partie des services du théâtre et des concerts de la cour. Lesueur était chargé de toutes les dépenses, et il en fut encore de même lorsque ensuite Paër devint directeur de la musique de la chambre; les virtuoses italiens et français qui y étaient attachés n'étaient payés que sur la signature du maître de chapelle (1). Un jour, l'empereur ayant entendu l'oratorio de *Débora* , demanda à Lesueur combien il avait déjà composé de messes et d'oratorios : «Sire, vingt-deux, répondit celui-ci. Vous devez avoir barbouillé bien du papier, reprit Napoléon. C'est encore une dépense, et je veux qu'elle soit à ma charge. Monsieur Lesueur, je vous accorde 2,400 francs de pension pour le papier que vous avez si bien employé : c'est pour le papier, entendez-vous bien, car pour un artiste de votre mérite, le mot de gratification ne doit pas être prononcé.»

Tout en consacrant la plus grande partie de son temps aux devoirs de sa place, Lesueur ne perdait pas de vue le théâtre. Il donna à l'Opéra, en 1807, en collaboration avec Persuis, l'*Inauguration du Temple de la Victoire* et le *Triomphe de Trajan*. Deux ans après, en 1809, il fit représenter sur le même théâtre son grand opéra biblique de la *Mort d'Adam*, ouvrage rempli de beautés de l'ordre le plus élevé, mais au succès duquel nuisit le défaut d'action du drame. En 1814, après la Restauration, Lesueur fut nommé surintendant de la musique du roi, et eut pour collègue, d'abord Martini, et ensuite Cherubini. Il continua d'écrire, et se soutint à la hauteur où son talent l'avait depuis longtemps placé. Le *Te Deum* et les autres morceaux de musique qui furent exécutés à Reims, le 29 mai 1825, pendant la cérémonie du sacre de Charles X, sont tous de Lesueur, à l'exception toutefois de la messe, qui fut composée par Cherubini. Membre de l'Institut depuis 1815, comblé d'honneurs et de témoignages de distinction, Lesueur a exercé les fonctions de surintendant de la chapelle du roi jusqu'en 1830, époque à laquelle, par suite de la Révolution, cette chapelle fut supprimée. Il cessa de vivre à l'âge de soixante-dix-sept ans, avec le regret de n'avoir pu faire représenter son opéra héroïque d'*Alexandre à Babylone*, ouvrage qui avait été reçu en 1823 par le comité de l'Académie royale de musique, et dont on connaît plusieurs morceaux, entre autres un *chœur de Mages*, d'une splendeur tout orientale. Les obsèques de Lesueur eurent lieu à l'église Saint-Roch, et le 10 août 1852, une statue, due au ciseau de l'habile sculpteur Rochet, fut érigée à la mémoire du célèbre compositeur, sur la place Saint-Pierre, à Abbeville, ville voisine du lieu de sa naissance.

Lesueur, dont le caractère était d'une candeur et d'une bonté parfaites, eut cependant des ennemis acharnés parmi ses rivaux. Marié en 1806, à Mlle Adeline Jamart de Courchamps, il trouva heureusement le calme et le bonheur dans cette union, et fut constamment soutenu par le dévouement et les hautes qualités de sa femme dans toutes les phases de sa longue et laborieuse carrière (1). Il chérissait ses élèves, leur prodiguait ses soins, et ne comptait pour rien le temps et l'argent ; aussi recherchait-on avec empressement la faveur d'être admis dans la classe de composition qu'il faisait depuis sa rentrée au Conservatoire, en 1818, et qu'il a conservée jusqu'à l'époque de sa mort. Au nombre des élèves qui sont sortis de cette classe, on compte MM. Berlioz, Ambroise Thomas, Elwart, Gounod, Réber, Dietsch, et M. Boisselot, qui a épousé une des filles du célèbre artiste.

La musique de Lesueur a un cachet qui lui est propre. Tout chez lui procédait d'un corps de doctrines musicales, philosophiques et religieuses, puisées aux sources de l'antiquité. Dans sa musique d'église, l'âme en s'élevant vers Dieu, ne cherche pas à se dégager des passions humaines, comme dans les œuvres de Palestrina et des autres grands maîtres de l'école romaine ; Lesueur y admet, on l'a vu, l'expression imitative et dramatique. Guidé par ce principe, il lui a subordonné toutes ses pensées, et en a développé les conséquences avec une incontestable originalité, soit par les formes mélodiques, soit par le rhythme, soit par la singularité des successions harmoniques, dans son oratorio de Noël et dans ses autres ouvrages. Son style se distingue par une tendance incessante vers la simplicité, et par l'emploi presque constant des harmonies consonnantes. Sa modulation

(1) La musique de l'Empereur, tous les services compris, coûtait 350,000 francs environ par an.

(1) Madame Lesueur est décédée à Paris le 28 janvier 1861, dans sa 76e année.

semble souvent étrange, parce qu'il met en contact des tons qui n'ont entre eux aucun rapport d'analogie, persuadé qu'il était de faire revivre ainsi les formes de la musique antique. La lenteur qu'il apporte dans la succession des accords, sa sobriété d'ornementation mélodique, attestent une grande préoccupation des phénomènes de la résonnance, et font de Lesueur bien moins un maître de chapelle qu'un maître de cathédrale ; c'est un musicien qui parle de loin à la foule sous les voûtes sonores d'immenses basiliques, et qui ne lui dit que de ces grands mots qu'elle puisse comprendre. Dans la musique de théâtre, il a souvent saisi avec un rare bonheur le sentiment dramatique; son opéra de *la Caverne*, celui des *Bardes* offrent des scènes entières de la plus grande beauté, principalement dans l'expression des sentiments énergiques.

Son drame lyrique de *la Mort d'Adam*, qui peut être plutôt considéré comme un oratorio, est un monument unique dans l'histoire de l'art, en ce que chaque page de cette partition est surchargée de notes dans lesquelles le compositeur expose ses idées sur la manière d'exécuter cette musique toute patriarcale.

Voici l'indication des principales productions de Lesueur : Opéras, *La Caverne*, trois actes, au théâtre Feydeau (1793) ; — *Paul et Virginie*, trois actes, au même théâtre (1794); — *Télémaque*, trois actes, au même théâtre (1796) ; — *Ossian*, ou *les Bardes*, en cinq actes, à l'Opéra (1804) ; l'*Inauguration du Temple de la Victoire*, un acte, à l'Opéra (1807), en collaboration avec Persuis;—le *Triomphe de Trajan*, trois actes, à l'Opéra (1807), en société avec Persuis ; — *la Mort d'Adam et son apothéose*, trois actes, à l'Opéra (1809); — *Tyrtée*, en trois actes, reçu à l'Opéra en 1794, mais non représenté; — *Artaxerce*, trois actes, reçu à l'Opéra en 1801, non représenté; — *Alexandre à Babylone*, trois actes, reçu à l'Opéra en 1823, non représenté. — Musique religieuse : Lesueur a écrit trente-trois messes, motets ou oratorios ; il a fait graver : *Messe* ou *oratorio de Noël*; Paris (1826). Cet ouvrage, l'un des plus originaux du compositeur, a été arrangé pour deux soprani et contralto, par M. Verschneider, maître de chapelle du couvent des Oiseaux, musicien instruit et de talent, qui s'est tiré avec un rare bonheur des difficultés que présentait cet arrangement ; — *Première Messe solennelle*, à quatre voix, chœur et orchestre (1827); — *Débora*, oratorio (1828) ; — trois *Te Deum* (1829); — Deux oratorios pour la Passion (1829) ; — Deuxième Messe solennelle (1831) ; — Un *Super flumina*, et un oratorio pour le carême (1833) ; — *Rachel*, oratorio; — *Ruth et Booz*, oratorio ; — trois oratorios pour le sacre des princes souverains, contenant toutes les cérémonies de cette époque ; —Cantates religieuses, et *Veni, Sponsa*; — Deux Psaumes, *Credidi* et *Cœli enarrant*;— une messe basse, et un motet *Joannes baptizat in deserto*; — un recueil de quelques morceaux sacrés.

Toutes ces œuvres forment dix-sept livraisons. On doit ajouter à cette nomenclature la *Marche du couronnement de l'Empereur*, à grand orchestre, et qui a été gravée pour le piano, et la musique pour la fête du 1er vendémiaire an IX, exécutée aux Invalides par quatre orchestres, non publiée. Outre les ouvrages que nous venons de citer, Lesueur a écrit une *Notice sur la mélopée, la rhythmopée et les grands caractères de la musique ancienne;* on a aussi de lui une *Notice sur Paesiello*, Paris, 1816, in-8°, et des articles qu'il avait rédigés pour le Dictionnaire technique et historique dont s'occupe depuis longtemps l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France. Mais l'œuvre qui semble avoir été la préoccupation de toute la vie de Lesueur, celle qui lui a coûté le plus de travaux de toute espèce, est un traité sur la musique des Grecs, dans lequel Lesueur s'efforce de prouver que ces maîtres dans tous les arts avaient de la musique, dans le sens que nous attachons à ce mot, une connaissance complète, approfondie, et qu'ils employaient l'harmonie ou la science des sons simultanés, aussi bien que nous le faisons aujourd'hui. Ce grand ouvrage n'a pas été publié.

Dieudonné DENNE-BARON.

RAPPORT

Sur les conférences ouvertes, le 6 juin 1862, par le Comité de rédaction et de patronage de la Revue de Musique sacrée.

(Fin. — Voir le dernier numéro.)

Nous présentons aujourd'hui à nos lecteurs des spécimens d'accompagnement contenant les principes généraux adoptés par la Conférence.

Le plain-chant appartient au genre diato-

nique; *voyez les gammes des huit Modes, livr. d'avril, page* 163.

Le genre diatonique du plain-chant ne reconnaît pas de note sensible, et ne saurait admettre d'autres notes que celles qui sont contenues dans l'échelle des Modes que l'on a vus plus haut; *voyez les exemples, livr. d'avril, page* 164.

Dans toutes les phrases ascendantes du *fa* au *si*, le triton s'évite par le *si* bémol, et dans toutes les phrases descendantes du *si* au *fa*, par le *fa* dièse; *voyez les exemples, livr. d'avril page* 166.

Les chants du premier Mode et du deuxième Mode s'accompagnent de préférence en *re* mineur.

Dans le premier Mode, le *fa* appelle l'accord de *fa* majeur plutôt que tout autre.

Dans le deuxième Mode, le *fa* sera mieux accompagné par l'accord de *re* mineur.

Le troisième Mode s'accompagne dans le ton d'*ut* majeur. Il faut, autant que possible, placer l'accord de *sol* majeur sur la note *sol*; la cadence phrygienne ne peut s'employer qu'à la fin d'une pièce de chant.

Le quatrième Mode s'accompagne comme le troisième. On met de préférence l'accord d'*ut* majeur sur la note *sol*, l'apparition du *si* bémol étant plus fréquente dans le quatrième que dans le troisième Mode.

Dans le cinquième Mode, il faut donner à l'*ut* l'accord d'*ut*, lorsque la phrase musicale exécute le *si* bémol; mais lorsque l'*ut* doit être suivi du *si* bémol, il faut lui donner l'accord de *fa*.

Lorsqu'un chant du cinquième Mode commence par *ut*, et que la phrase se termine par la note *la*, on peut commencer par l'accord de *la* mineur sur l'*ut*. Ces indications s'appliquent à tous les chants de ce Mode.

Le sixième Mode s'accompagne en *fa* majeur. Pour caractériser ce Mode, il faut employer, aussi souvent que possible, l'accord de *la* mineur sur la dominante, surtout quand la mélodie ne reçoit pas l'impression du *si* bémol. L'harmonie caractéristique de ce Mode doit se faire sur le *ré* (la dominante), il faut y employer l'accord de *ré* mineur.

Le huitième Mode prend de préférence l'accord de *sol* majeur sur le *ré*.

Nos lecteurs recevront, avec la présente livraison, l'application des principes que nous venons d'exposer d'après les décisions de la Conférence.

Cette partie du travail, complément du rapport, a été soumise à la Conférence et adoptée par elle.

Le Rapporteur,
GEORGES SCHMITT.

CHRONIQUE.

Depuis le jour où Adrien de la Fage introduisait le premier orgue d'accompagnement à Saint-Etienne-du-Mont, les conseils de fabrique ont fait de louables efforts à Paris comme dans les départements, pour doter leurs églises d'un instrument de ce genre.

Il n'est pas une paroisse un peu importante qui n'ait aujourd'hui son orgue d'accompagnement. Les moins riches ont un harmonium. Quelques-unes ont à la fois un grand orgue, un orgue d'accompagnement et un harmonium. A Saint-Thomas-d'Aquin on est allé plus loin : on a deux orgues expressifs, deux instruments considérables, excellents, fabriqués tout exprès par la maison Alexandre Rousseau, et dont la réception a été faite par MM. Lefébure-Wély, Cavaillé Coll, Edmond d'Ingrande, le baron de Bénac, Frédéric Lentz, Grillé, Dhibaut maître de chapelle de la paroisse, et le signataire de cet article qui remplissait les fonctions de secrétaire de la commission.

Ce luxe n'étonnera personne. A Saint-Thomas-d'Aquin on fait beaucoup de bonne musique, et la bonne musique n'est possible qu'à la condition qu'on mette à son service des instruments irréprochables. De plus, le vénérable curé de cette paroisse, M. de Beauvais, entend les choses comme personne. Il a une méthode à lui pour être bien servi. Nous avons grande envie de la divulguer. Elle est bien simple. Ayant mis sa confiance dans un artiste de talent, zélé, ponctuel, attaché à sa personne comme au service du culte, il lui laisse une liberté tout entière : l'organiste, les chanteurs, le choix des morceaux, tout dépend de lui. Pas de mesures tracassières, pas d'arbitraire, pas d'arrêts impérieux et soudains, venant déranger les combinaisons du maître de chapelle. Si un chanteur reçoit son congé, ce que nous n'avons pas encore vu, c'est que le chef de chœur a cru nécessaire de le provoquer. Si la musique de Haydn est exécutée de préférence à celle du R. P. Lambillotte, c'est que la volonté d'un homme de goût a voulu qu'il en soit ainsi. Tout marche à merveille de cette façon. Le *maestro* est obéi; le pasteur est aimé, respecté et secondé selon ses vœux; le personnel qui ne change pas, est sûr du lendemain et n'en montre que plus de zèle; les paroissiens sont satisfaits et jouissent chaque dimanche des fruits de la concorde et de l'intelligence.

Voilà en deux mots de quelle manière s'y prend M. de Beauvais pour avoir dans son église un chœur modèle. Ce n'est pas plus difficile que cela : Il sait choisir son monde et laisser faire celui qu'il a choisi. C'est fort élémentaire; cependant il paraît qu'on ne s'y prend pas de même dans beaucoup d'églises d'où s'élèvent des plaintes, des récriminations; où l'on parle de démissions violentes, de chantres congédiés sans qu'on sache pourquoi, d'organistes remerciés sans qu'on en connaisse la cause, etc. Ces révolutions de sacristie ne produisent aucun bien et nous ne voulons pas dire ici tout le mal qu'elles engendrent. Peut-être en avons-nous assez dit pour que l'on comprenne que la bonne musique est amie de la concorde et non de la révolte ; qu'elle prospère dans la paix et non dans les brutalités des coups d'état.

Voilà une digression bien longue pour avoir dit que les orgues d'accompagnement se multiplient en France.

Les grandes orgues également se construisent comme par enchantement, ou sont l'objet de restaurations intelligentes.

Nous avons deux inaugurations à annoncer du même coup : celles du grand et du petit orgue de Saint-Germain-des-Prés, qui ont eu lieu dans la soirée du 23 juin.

A ce propos nous signalerons un abus qui vient de se reproduire et dont plusieurs fois nous avons eu occasion de nous plaindre. A Saint-Germain-des-Prés comme à Saint-Eustache, on a imposé une contribution pécuniaire à toutes les personnes qui se sont présentées. Les lettres d'*invitation* ne portaient cependant aucune mention de ce genre. La somme qu'on exigeait n'était pas considérable, 25 centimes, mais encore est-il que beaucoup d'*invités* n'avaient pas cru nécessaire de se munir d'un portemonnaie et qu'ils dûrent opérer une retraite qui manquait d'agrément, la pluie tombant à torrents. D'autres eussent payé volontiers, mais à la vue d'une mesure aussi imprévue, aussi inopportune, ils se retirèrent également.

Nous ne voulons pas ajouter encore aux inconvénients du fait que nous signalons, autrement nous traduirions dans toute leur énergie les plaintes, les colloques et les quolibets auxquels a donné lieu cette malheureuse somme de vingt-cinq centimes. Nous avons dit et nous répétons qu'il est de la dernière inconvenance de faire payer à l'entrée d'une église. La maison de Dieu doit être ouverte à tout le monde et à toute heure du jour. Que l'on consacre à des places réservées la nef principale et le chœur, on peut l'admettre jusqu'à un certain point, mais une partie de l'église doit être accessible, dans tous les cas, aux personnes qui ont l'habitude de venir se recueillir à l'heure de la prière du soir.

Il est temps de mettre un terme à un abus qui peut devenir général. Que deviendra la sainteté du temple chrétien, si un contrôle s'établit à l'entrée comme dans l'asile profane entretenu par la spéculation ? Dans ce Paris où les raffinements du luxe ne rendent que plus pénibles les misères imméritées, où le faste des grands achève de combler les infortunes ; dans cette Babylone insolente et bruyante, tumultueuse et vagabonde, où l'homme seul est plus seul qu'ailleurs, où la voix des plaisirs, le fracas des affaires et l'éclat de rire de l'orgie empêchent d'entendre la plainte sourde des âmes ; dans cette cité où Dieu même est à peine entrevu, où sa miséricorde se fait jour si difficilement, il est nécessaire qu'une maison secourable soit toujours ouverte au pauvre, qu'une solitude bénie s'offre à toute heure du jour aux méditations du malheur; que les cœurs désolés, en proie aux souvenirs d'une enfance heureuse qui ne reviendra plus, en proie aux appréhensions d'un avenir menaçant, abandonnés au milieu de cette foule, cherchant en vain une âme amie dans cette multitude, se disent en voyant la croix lumineuse sur le fronton gothique : Là, je puis entrer quand il me plait, là est la maison de Dieu ouverte comme son sein immense à tous les déshérités ; là est la paix, la clémence, le sourire du ciel; là, du moins, je ne suis plus seul !

L'inauguration des deux orgues de Saint-Germain-des-Prés s'est faite solennellement devant une assemblée qui eût pu être plus nombreuse.

Après la bénédiction par M. l'abbé Veron, archidiacre de Sainte-Geneviève, on a exécuté divers morceaux dans l'ordre suivant :

Improvisation, par M. Bazile, organiste de Sainte-Élisabeth.
O salutaris, trio, de Serrier, chanté par MM. Castets, Demarne et Thuillard jeune.
Offertoire en mi bémol, de Schmitt, exécuté par l'auteur.
Ave Maria, solo, de A. Gros, chanté par M. Demarne.
Andante, en si bémol mineur, de Chauvet, organiste de Saint-Merry, exécuté par l'auteur.
Tantum ergo, trio, de Bazin, chanté par MM. Castets, Demarne et Thuillard.
Improvisation, par M. Bazile.
Ave Verum, solo, de Populus, chanté par M. Thuillard jeune.
Méditation, de Schmitt, exécutée par l'auteur.
Salve regina, duo, de Adrien Gros, chanté par MM. Castets et Demarne.
A. *Adagio*, de Bach,
B. *Allegretto*, de Schumann, } Exécutés par M. Chauvet.
C. *Fugue*, de Bach,
O quam suavis est, trio, de Lemmens, chanté par MM. Olivié, Demarne et Thuillard.
Tantum ergo, chœur, d'Adrien Gros.
Ave Maria, solo, d'Adrien Gros, chanté par M. Castets.
Deus meminerit, chœur d'Adrien Gros.
Sortie, par M. Schmitt.

Plusieurs de ces morceaux ont produit le meilleur effet. Nous citerons particulièrement les improvisations de M. Bazile, l'*adagio* de Bach et l'*allegretto* de Schumann, exécutés par M. Chauvet, la *méditation* par M. Georges Schmitt.

Les noms de MM. Lemmens, Serrier, Bazin, Adrien Gros, sur le programme de la partie vocale, en garantissaient le mérite.

Tous les morceaux de chant ont été exécutés sous la direction de M. Gros, maître de chapelle de la paroisse.

Le grand orgue a été reconstruit par M. Stoltz, dont les travaux prennent chaque jour plus d'extension. Nous donnons plus loin la composition des jeux. Il a été reçu par une commission d'experts qui a reconnu la variété, la qualité des sons et l'emploi des perfectionnements qui ont signalé la facture d'orgue dans ces dernières années. Tous les hommes compétents s'accordaient à dire devant nous que les jeux avaient une belle sonorité. On vantait beaucoup l'orgue d'accompagnement, dû également à la maison Stoltz. C'est là une fort bonne soirée pour le facteur, qui a résolu le problème de faire bien et à bon marché.

On parle beaucoup d'une application de l'électricité, faite par M. Barker, à un grand orgue destiné à l'église Saint-Augustin. Les travaux de cet instrument sont très-avancés.

M. Magner quitte l'orgue de Saint-Jacques-du-Haut-Pas, et M. Delétang, maître de chapelle de cette paroisse, se retire également, en compagnie de deux chanteurs. Nous connaissons assez ces deux artistes pour pouvoir affirmer que leur talent n'est pour rien dans cette retraite. On quitte un poste pour une cause ou pour une autre. Après avoir joué l'orgue dans une église pendant près de vingt années, la fantaisie nous prit d'aller ailleurs. Le hasard nous servit mal. On nous demanda de la musique *fignolante*, à nous qui avions contracté la mauvaise habitude de ne jouer que de la musique des maitres, des transcriptions de Mozart, de Haydn et de Hændel. Cette exigence nous atterra. De la musique *fignolante*, au pied des tabernacles ! Le lieu n'était pas propre à nous en inspirer. Nous quittâmes la partie, bien persuadé qu'on nous prierait un jour ou l'autre d'aller apprendre ailleurs l'art de faire à l'église de la musique *fignolante*.

Oh ! détestable empire du mauvais goût ! confusion plus détestable encore des genres et des lieux ! On veut que l'organiste amuse, que les chanteurs récréent, que l'heure sacrée de la prière soit profanée par des chansons. Mais à

tout prendre : est-ce que la musique ennuyeuse n'est pas préférable à la musique *fignolante*? Un organiste qui vous ennuie ne vous scandalise pas. du moins. Jouez-nous ou chantez-nous pendant tout un office des solféges de Leo ou de Durante, nous les écouterons sans trop d'impatience; si, au contraire, vous nous égayez avec des ritournelles d'opéra-comique, nous n'aurons pas assez de colère contre l'inconvenant qui se moque de nous.

Mânes de Boély! pardonnez à ces esprits légers le mal qu'ils vous ont fait et tout le tort qu'ils font à la musique religieuse. Louis Roger.

EXCURSIONS

DANS LES ÉGLISES DE PARIS.

—

Saint-Sulpice.

Le voyage que nous entreprenons aujourd'hui a ses difficultés et ses périls. Nous croyons qu'il ne sera pas sans utilité pour les idées que la *Revue de musique sacrée* a la mission de défendre. — Indiquer ce qui se fait dans chacune des églises de Paris, c'est appeler forcément la discussion sur tous les sujets qui se rattachent au plain-chant et à la musique religieuse. — L'étude des moyens pratiques employés par les organistes et les maitres de chapelle, doit nous conduire à celle des théories qui en sont la base.

Ce n'est pas sans motif que les choses se passent de telle façon dans une chapelle, et d'une façon tout opposée dans une autre. Chacun des maîtres qui les dirigent doit avoir ses idées dont il importe d'examiner la valeur.

Cet examen sera d'autant plus facile à faire, que les résultats sont là et qu'il n'y a qu'à ouvrir les oreilles et qu'à interroger les gens de goût pour se former une opinion.

Nous disons les gens de goût et non le public. Celui-ci, malheureusement, a tout à apprendre en fait de chant d'église et de musique d'orgue. On ne fait rien pour l'instruire, et il paraît assez indifférent à cette partie du culte qui le charme ou qui le scandalise quelquefois.

Comme nous l'avons dit à cette place même, la critique n'existe pas pour la musique religieuse. Elle porte son flambeau sur les autels profanes; elle va dans les concerts, dans les théâtres, et jusque dans les salons; mais elle franchit rarement le seuil de nos églises. Les maîtres de chapelle et les organistes font donc à peu près ce qu'ils veulent. Ils ne sont passibles que des jugements du clergé, dont le goût n'est pas sans reproche, ou d'une assemblée de fidèles qui se contentent de gémir tout bas quand la cacophonie est à son comble.

Cette neutralité de la critique engendre beaucoup de mal. Elle laisse à la merci des injustices et de l'ignorance les hommes de talent qui trouveraient dans une presse équitable l'appui qui manque à leurs travaux. Elle encourage les incapables en couvrant du silence leurs principes contagieux. Elle abandonne à eux-mêmes les hommes de bonne volonté qui ne demandent pas mieux que d'être éclairés, et qui attendent inutilement un conseil qui ne vient jamais.

Il existe bien un organe, celui-là même où nous écrivons en ce moment, qui s'est voué spécialement à l'examen de ce qui se passe dans les chapelles, et dont les efforts constants tendent à éclairer le public et à suppléer au silence des autres feuilles musicales. Mais il s'en faut beaucoup qu'il soit dans toutes les mains. Loin de puiser des forces dans l'isolement où il est, il y trouve mille causes de faiblesse.

En effet. La critique musicale n'a pas en France plus d'un demi-siècle d'existence. De même qu'il a fallu créer des lecteurs aux nombreuses feuilles qui existent tant bien que mal aujourd'hui, il est nécessaire d'en créer également à la presse musicale religieuse.

Le public a besoin d'une initiation. Il faut le préparer peu à peu à l'étude des sujets que nous traitons, et lui persuader qu'elle ne sera pas sans attrait pour lui. Quand nous aurons longtemps combattu, longtemps exposé nos idées, il y aura des oreilles pour nous entendre, comme il y en a pour écouter le récit des faits et gestes de nos virtuoses, chanteurs de romances, cantatrices, etc.

L'excursion que nous allons faire dans les églises de Paris, s'adressera mieux au public que toutes les théories générales. On aura devant soi le sujet de nos études. Chacun sera libre d'aller vérifier dans chaque paroisse désignée l'exactitude de nos assertions. Nos peintures seront vivantes, pour ainsi dire. Les faits que nous signalerons sont en permanence sous les yeux de la foule. En entrant dans telle église le dimanche, on entendra les chants sacrés dont nous aurons acclamé ou contesté le mérite. L'organiste sera à son poste, le maitre de chapelle au sien. Il n'y aura qu'à mettre des noms propres sur les individualités désignées.

Ce travail aura pour effet immédiat de détruire bien des préjugés.

Le public se méprend sur la valeur des différentes chapelles de Paris. Pour lui, les plus importantes par le nombre doivent être les meilleures. Nous nous sommes plu à contrôler depuis longtemps les opinions des gens du monde sur ce sujet, on ne saurait imaginer à quel point elles sont erronées. Quelques grandes paroisses doivent à leur ancienne réputation la bonne renommée dont elles jouissent. On oublie que toute chose humaine a ses vicissitudes, et qu'un chœur bien dirigé autrefois peut l'être en dépit du bon sens aujourd'hui.

Cette erreur est regrettable pour les hommes de talent que le hasard a relégués dans des églises de second ordre. Ils s'épuisent en vains efforts pour mériter la faveur qu'on leur refuse. Ils ont du talent, du courage et de la persévérance en pure perte, comme ces soldats qui se couvrent de gloire dans les rangs obscurs d'une légion.

Ceux-là trouveront une réparation légère dans les éloges que nous leur adresserons. Puissions-nous éviter quelques-uns des écueils qui nous menacent, et mériter, pour la tâche difficile que nous entreprenons, l'indulgence que nous accorderons volontiers aux autres.

En entrant dans l'église de Saint-Sulpice, on est disposé malgré soi à demander au chœur de cette paroisse une exécution supérieure, pour ne pas dire hors ligne. On a devant soi un temple immense, un Séminaire célèbre, un orgue colossal, un délicieux orgue d'accompagnement, un personnel nombreux et une réputation de vieille date.

Le Séminaire suppose l'enseignement du plain-chant; des néophytes innombrables sortant de là pour se répandre par toute la France, et vulgarisant à Paris et dans les provinces les principes qu'ils ont reçus dans la maison mère. Malheureusement ce n'est là qu'une supposition. L'enseignement du plain-chant ne fait pas grand bruit au séminaire de Saint-Sulpice, et les jeunes prêtres qui sortent de cet établissement ne font guère prospérer le plain-chant et la musique religieuse dans les diocèses où ils sont envoyés.

Voilà donc une première illusion que nous allons arracher aux personnes qui s'imaginent que le chant liturgique doit être florissant dans une église où il est interprété chaque dimanche par ceux qui doivent lui porter le plus vif intérêt.

En dépit du Séminaire célèbre, le plain-chant n'est pas ce qu'il faut admirer le plus à Saint-Sulpice. Chanté sans rhythme, lourdement et sans nuances, s'il produit quelque impression sur les fidèles, c'est par l'effet grandiose qui résulte toujours d'une masse de chanteurs.

Le maître de chapelle de cette paroisse s'est rendu à nos instances dans ces derniers temps, et a renoncé en partie à ce contrepoint de Perne qui accompagnait le chant, au désespoir des gens de goût. Au lieu de ces imitations puériles et vieillottes qui se promenaient sur la mélodie, nous commençons à entendre un accompagnement grave s'unissant à un chant sévère. Nous sommes heureux de féliciter de ce progrès le maître de chapelle de Saint-Sulpice.

Exiger de lui que le Séminaire portât au dernier degré de perfection l'exécution du plain-chant, ce serait demander qu'une étude sérieuse de cet art fût entreprise dans cet établissement. Nos exigences ne peuvent aller jusque-là. Quand nous aurons mille fois répété que le clergé devrait être le gardien vigilant des beautés du chant grégorien et que le salut de cette partie du culte est dans ses mains, peut-être se décidera-t-il à en prescrire l'enseignement dans toutes les écoles de son gouvernement. C'est cette espérance qui encourage nos plaintes. Nous réclamons, parce qu'il est hors de doute que nous serons entendu. Il faut être patient dans les efforts qu'on tente en faveur d'une bonne cause, c'est le seul moyen de fatiguer les résistances.

La musique religieuse s'est également améliorée à Saint-Sulpice depuis quelques années, et particulièrement dans ces derniers temps. On y exécute la musique des maîtres : Haydn, Mozart, Haendel, Chérubini, Mendelsohn, etc. En ce moment encore on prépare une grande composition de Palestrina. Il y a cependant quelque soin à donner à l'émission des voix, qui sont souvent criardes. Les nuances pourraient être plus soignées. On abuse un peu de l'effet à distance. On masse, comme disent les peintres. On fait de la musique, comme on fait des décors de théâtre, à grands traits, et en négligeant les détails. Du bas de l'église, c'est souvent beau. Entendu de près, c'est plus souvent répréhensible.

Nous comptons sur le zèle et la conscience du maître de chapelle, pour voir bientôt se produire un progrès que nous désirons. Son grand amour pour la musique religieuse nous rassure pleinement.

L'orgue du chœur est fort habilement tenu. Dans les offices où le grand orgue ne joue pas, on est à même d'apprécier une imagination féconde qui ne s'écarte pas un instant du respect dû au sanctuaire.

Le grand orgue est dans les mains d'un artiste qui a conquis une grande célébrité en France et à l'étranger. Les aspects multiples de son talent ont pour caractère distinctif, l'élégance, la grâce, la fantaisie, la clarté, le goût, qualités éminemment françaises qui ne pouvaient manquer d'être appréciées dans la patrie de Racine et de la Fontaine.

On voit par ce qui précède que la musique religieuse doit avoir ses grands jours et ses heures glorieuses dans l'église de Saint-Sulpice. Le plain-chant n'y sera véritablement en splendeur que le jour où le Séminaire se sera imposé la tâche de servir de modèle à toutes les paroisses de France. L'enseignement seul peut opérer cette heureuse réforme. Il est temps d'y penser. Louis ROGER.

Nous publions avec cette livraison des pièces de plain-chant accompagnées selon les principes arrêtés dans les Conférences.

Composition de l'Orgue de Saint-Germain des Prés,

Inauguré le 23 Juin 1864.

PREMIER CLAVIER. (GRAND ORGUE).

1	Montre.	16	pieds	54	tuyaux.
2	Montre	8	»	54	»
3	Bourdon	16	»	54	»
4	Bourdon	8	»	54	»
5	Salicional.	8	»	54	»
6	Violoncelle	8	»	54	»
7	Salicional.	4	»	54	»
8	Violoncelle	4	»	54	»
9	Prestant	4	»	54	»
10	Doublette.	2	»	54	»
11	Bombarde	16	»	54	»
12	Trompette	8	»	54	»
13	Trompette	8	»	54	»
14	Clairon.	4	»	54	»
15	Pleinjeu	2	»	398	»
16	Cornet.	1	»	150	»
	Total . . .			1776	

2e CLAVIER. (POSITIF).

1	Flûte	8	pieds	54	tuyaux.
2	Querolophone. . .	8	»	54	»
3	Gambe	8	»	54	»
4	Querolophone . . .	4	»	54	»
5	Bourdon	8	»	54	»
6	Flûte	8	»	54	»
7	Prestant	4	»	54	»
8	Doublette	2	»	54	»
9	Pleinjeu	1	»	270	»
10	Trompette	8	»	54	»
11	Basson-hautbois .	8	»	54	»
12	Euphone	8	»	54	»
13	Cromorne	8	»	54	»
14	Clairon	4	»	54	»
	Total			972	

3e CLAVIER. (RÉCIT).

1	Flûte harmonique.	8	pieds	54	tuyaux.
2	Gambe	8	»	54	»
3	Voix céleste. . . .	8	»	42	»
4	Bourdon	8	»	54	»
5	Flûte octaviante .	4	»	54	»
6	Octavin	2	»	54	»
7	Dulciana	4	»	54	»
8	Bombarde	16	»	42	»
9	Trompette	8	»	54	»
10	Cor anglais. . . .	16	»	42	»
11	Basson musette . .	8	«	54	»
12	Clairon.	4	»	54	»
13	Voix humaine . .	8	»	54	»
14	Voix humaine . .	16	»	42	»
	Total			828	

4e CLAVIER. (PÉDALIER).

1	Flûte	16	pieds	25	tuyaux.
2	Flûte	8	»	25	»
3	Flûte	4	»	25	»
4	Bombarde	16	»	25	»
5	Trompette	8	»	25	»
6	Clairon	4	»	25	»
	Total. . . .			150	

PÉDALES DE COMBINAISONS.

1re	Pédale	Réunion du positif au grand orgue.
2	»	Réunion du récit au grand orgue.
3	»	Réunion du récit au positif.
4	»	Réunion des 3 claviers à main, au pédalier.
5	»	Introduc. des jeux d'anches du grand orgue.
6	»	Introduction des jeux d'anches du positif.
7	»	Introduction des jeux d'anches du récit.
8	»	Introduction des jeux d'anches du pédalier.
9	»	Tremolo agissant sur des jeux du positif.
10	»	Tremolo agissant sur des jeux du récit.
11	»	Expression agissant sur les jeux du positif et récit.
12	»	Pour produire les effets d'orage.

Trois mille cent vingt-six tuyaux.

E. REPOS, *Directeur-Gérant.*

Versailles. — Imprimerie de BEAU jeune.

LE PLAIN-CHANT. 5e ANNÉE. — No 10. — 15 AOUT 1864. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

AVIS : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Éditeur, Directeur-Propriétaire de la REVUE et des RÉPERTOIRES de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1863 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

DES FONCTIONS DU GRAND ORGUE

PENDANT LES OFFICES.

Si chaque diocèse a ses usages quant aux attributions du grand orgue et du chant, il n'en est pas moins vrai que tout a été réglé de façon à ce qu'il n'y eût pas de confusion entre la mission de l'un et la mission de l'autre.

Le Cérémonial des évêques prescrit les endroits où l'orgue doit jouer. D'anciennes coutumes peuvent également faire foi dans cette matière et tenir en garde contre les empiétement des organistes ou ceux, bien plus fréquents, des maîtres de chapelle, empiétements préjudiciables, soit à l'un soit à l'autre, et souvent même opposés à la volonté de l'Église.

M. Regnier a donné dans son ouvrage *de l'orgue* les instructions suivantes, empruntées au Cérémonial des évêques, aux docteurs et aux auteurs les plus recommandables qui ont traité de la matière. Elles nous serviront de guide par la suite, lorsque nous voudrons définir les fonctions de l'organiste à l'église et celles du maître de chapelle.

« Il est convenable de toucher l'orgue tous les dimanches et les fêtes auxquelles le peuple s'abstient d'œuvres serviles (1). Sont exceptés les dimanches de l'avent (à la réserve du troisième appelé *Gaudete*), et ceux du carême (à la réserve encore du quatrième, nommé *Lætare*), jours auxquels on ne peut toucher l'orgue qu'à la messe conventuelle, ainsi que l'a déclaré Benoît XIII dans le concile romain de 1725, tit. XV, ch. 6. On pourrait demander si l'on en doit toucher aux messes des dimanches de la Septuagésime, de la Sexagésime et de la Quadragésime ; il faut répondre que oui, parce que dans ces jours le diacre et le sous-diacre portent encore la dalmatique et la tunique. — Ainsi l'a déclaré la sacrée congrégation des Rites (*in Aquin., ad* 9) : *que les orgues jouent, lorsque les ministres de l'autel, c'est-à-dire le diacre et le sous-diacre, portent la dalmatique et la tunique, encore que ces vêtements soient de couleur violette.* On en touche encore aux fêtes qui tombent pendant l'avent et le carême, et que l'Église célèbre solennellement.

» On demande si l'on peut en toucher aux messes votives qui sont célébrées solennellement tous les samedis de carême, dans les quatre-temps, pendant l'avent et dans les vigiles et aussi aux litanies, qui se chantent après les vêpres pendant ces divers temps. La sacrée Congrégation répond que oui (*in Conimbrie, dubiove, ad* 4 : *affirmative et amplius*). On touchera encore le jeudi-saint à la messe seulement, le samedi-saint à la messe et à vêpres, et toutes les fois que le jour devra être célébré avec solennité pour quel-

(1) Dans quelques diocèses, comme à Rouen, à Évreux, à Versailles, le grand orgue ne joue pas aux fêtes simples, ni même aux fêtes semi-doubles. (*Note de la rédaction.*)

que cause grave, laquelle sera appréciée par l'Ordinaire. Il convient de toucher l'orgue lorsque l'évêque diocésain officie solennellement (à moins que la raison du temps ne s'y oppose), ou lorsqu'il entre dans l'église aux jours solennels pour assister à la messe, et qu'il sort après la cérémonie. Il faut faire de même pour l'entrée du légat apostolique, d'un cardinal, d'un archevêque, ou d'un évêque à qui le diocésain voudrait faire honneur; on touchera jusqu'à ce que commence l'office. On observera le même rite, par une louable coutume, à l'entrée d'un prince, surtout de celui de la nation, ainsi que du magistrat, le tout sous la réserve de la prohibition du temps.

» Aux vêpres, aux matines et à la messe, le premier verset des cantiques et hymnes et aussi ceux auxquels on doit faire une génuflexion, comme le *Ergo quæsumus* et *Tantum ergo*, seront toujours dits par le chœur et non par l'orgue; de même pour le *Gloria Patri* et les doxologies des hymnes, encore que le verset précédent ait été chanté par le chœur Cette règle est donnée par le célèbre cérémonialiste Pâris de Crassi, liv. I, chap. 18.

» Aux petites heures, il n'est pas d'usage de toucher l'orgue. Toutefois, aux jours solennels on pourra le faire entendre à l'hymne de tierce, à celle des complies, au *Nunc dimittis*, si c'est la coutume, et aussi à l'antienne *De beata* qui termine cet office. Si l'évêque qui doit officier solennellement se revêt des habits sacrés pendant qu'on chante tierce, on pourra toucher l'orgue pendant cette partie de l'office, et l'organiste aura soin, conformément à l'avis de Pâris de Crassi, liv. I, ch. 17, de la prolonger ou de l'abréger, de manière que l'évêque ne soit pas obligé d'attendre la fin, ni de se presser pour y arriver plus tôt. Le même auteur traite ce point d'une manière plus étendue en son second livre, ch. 2 : Je dois avertir ici que dans tous les cas où l'orgue fait entendre des versets de musique figurée, alternés avec le chant, une personne du chœur doit dire à haute voix pendant que l'orgue joue, les paroles qui ne se chantent pas.

» Aux vêpres solennelles (où l'on redouble les antiennes) il est d'usage de toucher une pièce à la fin de chaque psaume, après le verset *Sicut erat*, pour remplacer l'antienne que l'on ne répète pas; ainsi l'indique Baudry, dans son Manuel, 1re partie, ch. 8, n° 4.

» A la messe solennelle, l'orgue commence à jouer aussitôt que le célébrant sort de la sacristie, et continue jusqu'à ce qu'il soit arrivé à l'autel; aussitôt qu'il a cessé, le chant commence l'*Introït*. L'orgue alterne pendant le *Kyrie* et le *Gloria*; il joue encore après l'épître, mais non au graduel. S'il y a une prose il l'alterne avec le chœur. Il joue depuis l'offertoire jusqu'à la préface; mais aussitôt qu'elle est commencée, il cesse entièrement de se faire entendre. Depuis quelques années s'est introduit dans plusieurs églises l'abus d'accompagner le chant de la préface avec l'orgue adouci, et cela contre le rite de l'Eglise, qui l'exclut absolument pendant que le prêtre chante à l'autel. On touchera encore alternativement au *Sanctus*, et ensuite avec plus de gravité pendant l'élévation; on alternera l'*Agnus* et l'on poursuivra jusqu'à l'oraison dite postcommunion. On touchera encore à la fin de la messe, et, si c'est un évêque qui a célébré, on continuera à jouer jusqu'à ce qu'il soit sorti. La même remarque s'applique à la fin de l'office célébré en présence de l'évêque.

» Quant au chant du symbole, le Cérémonial des évêques défend d'y faire alterner l'orgue, afin qu'il demeure intelligible (1). »

« On demande si dans les lieux où s'est introduit l'usage de l'orgue aux messes de *Requiem*, on peut le continuer. Il faut répondre avec la sacrée Congrégation des Rites qu'on le peut, pourvu que le genre de musique adopté soit d'un effet lugubre.

» Enfin, l'on doit avertir que l'orgue n'ait pas à répondre l'*Amen*, mais qu'il laisse ce soin aux voix. »

Pour résumer ce qu'on vient de lire, voici quelles seraient les fonctions de l'organiste pendant la messe.

Il devrait jouer :

1° A l'arrivée du célébrant;

2° Pendant le *Kyrie* en alternant avec le chœur;

3° Pendant le *Gloria in excelsis* en alternant avec le chœur;

4° Après l'épître;

5° Pendant la prose en alternant avec le chœur;

6° Depuis l'offertoire jusqu'à la préface;

7° Au *Sanctus* en alternant avec le chœur;

8° Pendant l'élévation;

9° A l'*Agnus Dei*, en alternant avec le chœur;

(1) Cette défense ne s'applique pas à l'orgue d'accompagnement.

10° Pendant la communion;

11° A la fin de la messe.

Cet ordre est rigoureusement suivi dans plusieurs diocèses. Il en est peu, croyons-nous, où l'orgue joue après l'épître (1). Il en est d'autres, comme à Paris, où il se fait entendre pendant la procession. A quelques exceptions près, établies par l'usage, nous croyons que la part faite à l'orgue dans ce résumé est celle qui lui convient.

Il s'en faut de beaucoup qu'on la lui laisse ordinairement.

Les messes en musique enlèvent au grand orgue le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*. Quelques maîtres de chapelle se réservent l'offertoire pour un motet et l'élévation pour un *O salutaris* ou un *Benedictus*. Les fonctions du grand orgue se trouvent réduites à si peu de chose qu'il en est résulté une mesure déplorable que nous allons signaler.

Depuis quelque temps on semble disposé à faire monter le personnel du chœur à la tribune du grand orgue pour faire l'économie d'un organiste accompagnateur. On s'est dit sans doute, que le grand orgue était à peu près inutile, puisque on ne l'entend presque jamais et qu'il rendrait des services plus fréquents et plus signalés si on le transformait en orgue d'accompagnement. Plusieurs églises ont déjà adopté ce système, et il est question de l'introduire dans plusieurs autres.

Nous ne saurions trop nous élever contre une mesure tout à fait contraire aux intérêts de l'art musical religieux, nuisible conséquemment à la solennité du culte.

Rien n'était plus imposant que le grand orgue alternant avec le chœur. On éprouvait d'indicibles émotions lorsqu'à la voix des chantres répondaient les voix de l'orgue, s'échappant des hauteurs du temple. Une agréable diversité en résultait, et cette diversité permettait à l'organiste de se reposer et de chercher des idées nouvelles. C'était le profit de l'art et la splendeur des cérémonies dans les grands jours.

En cumulant les fonctions, on oblige l'organiste à être toujours prêt, ce qui signifie qu'on ne lui laisse pas le temps de se recueillir. Du commencement à la fin des offices il a les doigts sur le clavier. Aussi ne faut-il pas lui demander d'exécuter ces grandes œuvres qui exigent du temps, une préparation suffisante et assez de calme pour que la pensée ne soit pas distraite. Préoccupé par la musique à accompagner, par le ton à donner aux chantres, il ne pense guère au verset qu'il doit jouer, ou s'il y pense c'est toujours au détriment du reste. Il est là, disons-le, pour exercer un métier. C'est ainsi qu'il qualifiera cette besogne. Quant à faire œuvre d'art, il n'en a pas la prétention. Tombant sous la fatigue il n'aspire qu'au moment de rentrer chez lui, et de se reposer en oubliant ces longs offices, remplis d'une musique sans trêve.

Il y a encore un autre inconvénient à transporter le chœur au grand orgue, c'est que les fidèles ne peuvent pas chanter. Séparés des chantres par toute la distance de la tribune à la nef, ils se trouvent isolés, abandonnés à eux-mêmes et n'osent pas prendre part au chant des *Kyrie*, *Gloria*, hymnes, psaumes, etc. Le voudraient-ils d'ailleurs qu'il y aurait une lutte inévitable entre la masse chantant en bas et la chapelle chantant à une lieue de là.

Ainsi, à tous les points de vue, c'est une triste économie que celle qui supprime du même coup l'orgue du chœur et le grand orgue (car c'est bien supprimer que de les amoindrir ainsi), et qui prive les fidèles du plaisir de chanter quand il leur serait facile de le faire.

Les empiétements de la musique ne sont pas étrangers à cette mesure. Ce n'est pas au moment où l'on restaure les grandes orgues, où l'orgue d'accompagnement s'introduit dans les églises, qu'on aurait songé à un pareil cumul. Mais en voyant les maîtres de chapelle prendre pour eux toutes les parties de l'office, on s'est dit qu'un seul instrument suffirait aux besoins du culte et qu'il n'était pas nécessaire d'avoir deux organistes dont l'un était le plus souvent oisif.

Il est temps que l'on s'arrête sur cette pente. L'exemple étant donné, si l'on n'y prend pas garde, dans quelques années l'orgue d'accompagnement sera banni de nos églises, ou plutôt il n'y aura plus qu'un orgue d'accompagnement, que de vains efforts voudront transformer en grand orgue.

Nous avons dit souvent que la part faite à la musique par la plupart des maîtres de chapelle est véritablement la part du lion. Psaumes, hymnes, proses, *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, reponses au célébrant, tout se chante en faux bourdon et en musique. Avec l'ancien plain-chant du moins, le grand orgue avait sa réplique. C'est le plain-chant seul qui lui permet d'alterner avec le chœur, et qui lui laisse

(1) Cet usage s'est conservé à la cathédrale de Colmar.

le temps de se faire valoir. Si vous chantez tout en musique, il est évident qu'il n'y a plus rien à faire et que l'accompagnateur devient l'homme indispensable.

Il ne faut pas qu'il en soit ainsi. Les vieilles coutumes doivent être maintenues lorsqu'elles sont bonnes. Les maîtres de chapelle, qui sont tous des artistes, devraient se mettre au-dessus de la satisfaction personnelle et faire la part de chacun.

Nous aimons les messes en musique dans les grandes fêtes aussi bien que le faux bourdon, mais il y a loin de l'usage à l'abus. Dans le cas où l'exécution d'une œuvre importante force l'orgue à se taire pendant le *Kyrie*, le *Gloria*, etc., au moins doit-on lui réserver les endroits, comme l'offertoire, qui lui permettent de développer un thème.

Quelques organistes ne savent pas, il est vrai, apporter les convenances à l'église. Ils jouent des morceaux trop longs et mettent l'officiant dans l'obligation d'attendre qu'ils aient fini. C'est une faute grave. Nous regrettons également que dans bien des églises on ne laisse pas à l'organiste le temps de terminer son morceau. On donne un coup de sonnette au moment même où l'orgue devrait cesser de jouer et l'on veut qu'il s'arrête tout court sur cet avertissement, comme s'il était possible de passer d'une période harmonique ou mélodique à un accord final. L'usage d'une sonnette spéciale, mettant en correspondance le chœur et l'orgue, devrait être général. Cette sonnette existant, on devrait l'agiter un peu avant l'instant où l'orgue doit cesser de jouer, pour que l'organiste ait le temps de préparer sa péroraison. Dans beaucoup d'églises on donne un coup de sonnette à l'offertoire dès que le célébrant se tourne vers le peuple, en prononçant l'*Orate fratres*. C'est un bon usage qu'il faudrait imiter.

La solennité du culte aussi bien que l'art immortalisé par les Couperin, les Rameau, les Marchand et les Bach, exige que le grand orgue ait ses heures de triomphe à l'église. Ce n'est pas seulement l'offertoire que nous réclamons, mais toutes les parties de l'office qui reviennent au magistral instrument. Les traditions sont là, il faut les respecter. Le clergé ne devrait pas permettre qu'elles soient violées par l'omnipotence d'un maître de chapelle. Si par malheur, l'orgue d'accompagnement se substituait dans toutes nos églises au grand orgue, ce serait fait en France d'un art qui plus qu'aucun autre a pris naissance dans le christianisme.

L. C. LAURENS.

LES TROIS STABAT

DE PALESTRINA, PERGOLÈSE ET ROSSINI.

ÉTUDE DE MUSIQUE RELIGIEUSE,

Par M. Jules CARLEZ.

(Fin. — Voir le dernier numéro.)

II.

Après Palestrina, nous devons aller jusqu'à Pergolèse pour trouver un *Stabat* qui ait conservé une certaine célébrité. C'est faire un saut de deux siècles. Dans cet intervalle, une grande révolution s'est accomplie dans l'art; une tonalité nouvelle a été créée, et, à la faveur de cette création, la musique s'est enrichie d'un nouvel élément, l'élément dramatique, lequel a pris, en peu de temps, un développement considérable et semble même devoir absorber les divers genres au milieu desquels il est venu s'implanter.

Pergolèse avait fait de bonnes et solides études au Conservatoire de Saint-Onofrio, à Naples, sous la direction de Gaetano Grecco, un des meilleurs élèves d'Alexandre Scarlatti, c'est-à-dire qu'il avait puisé à la source même des bonnes traditions, de celles qui, en inculquant à l'élève les principes de la science la plus pure, développent en lui le goût et le mettent en état de produire lui-même de bons ouvrages.

Le savoir harmonique de Pergolèse et sa connaissance des œuvres des grands maîtres qui avaient écrit dans le genre religieux, semblaient devoir l'inviter à se consacrer plus spécialement à ce genre; il n'en fut rien cependant, et je ferai ici une remarque qui me semble avoir bien son importance : c'est que Pergolèse, dont les préférences s'étaient portées vers la musique dramatique, ne se livra à la composition de la musique religieuse que lorsque des échecs éprouvés par lui dans la représentation de quelques-uns de ses opéras l'éloignèrent d'abord momentanément, puis définitivement du théâtre. C'est ce qui lui arriva après le *Recimero*, après *Il Maestro di Musica* et *Il Geloso schernito*, deux ouvrages dont le succès ne se décida qu'après la mort du compositeur; enfin, après l'*Olim-*

piade, son dernier ouvrage dramatique, qui fut sifflé à Rome par le même public qui devait l'applaudir à outrance quatre ans plus tard, alors que Pergolèse était couché dans la tombe. Ce fut dans la période qui s'écoula entre l'insuccès de l'*Olimpiade* et la mort de Pergolèse qu'il composa son *Stabat* et son *Salve Regina*, ses deux plus beaux ouvrages de musique sacrée.

Il résulte de ce que je viens de dire que le compositeur transportait souvent à son insu, dans ses motets et dans ses messes, des idées qu'il aurait placées de préférence dans quelque ouvrage dramatique, si la chute de son opéra le plus récent ne l'avait brouillé, au moins pour quelque temps, avec le théâtre; seulement le goût naturel, le sentiment et aussi le souvenir des beaux modèles qu'il avait pour guides, le rappelant parfois à la vérité de l'expression, rendaient alors à sa pensée un caractère plus conforme au sens et à l'esprit de la poésie liturgique. De là ces fréquentes intermittences de style que l'on remarque dans sa musique d'église, et principalement dans le *Stabat*.

Pergolèse n'a pas conçu dans de grandes proportions sa prose à la Vierge; il l'a écrit pour deux voix seulement; les douze morceaux de sa partition forment une série de *soli* et de *duos*. Nous ne sommes plus, on le voit, au double chœur de Palestrina; il est vrai qu'un élément qui n'existait pas dans l'œuvre du maître romain, l'accompagnement instrumental, se trouve dans celle de l'élève de Gaetano Grecco, où il fournit pour sa part nombre d'effets piquants, en contribuant toutefois, et d'une façon assez notable, il faut bien l'avouer, à donner un caractère mondain à l'ensemble.

Le début du *Stabat* est bien réussi; cette marche d'harmonie qui se présente par deux fois, en sens inverse, semble indiquer que le compositeur emploiera dans tout son ouvrage cette régularité de formes qui a toujours été la préoccupation constante des auteurs de musique sacrée, sans qu'elle leur fasse méconnaître pour cela les conditions d'expression qui seules pouvaient donner du charme à leur pensée. Pergolèse lui-même n'a pas oublié ces conditions dans cette première strophe où il se montre savant, car on y découvre un certain sentiment pathétique. Le même sentiment règne dans la strophe *Cujus animam*, dont le style est moins classique; mais là déjà on voit quelques-unes de ces cadences dont abuse le compositeur, et qu'on retrouve dans la *Serva Padrona;* c'est là un rapprochement fâcheux. Sans entrer dans une analyse détaillée du *Stabat* de Pergolèse, il me suffira de dire, pour donner une idée complète du style et du caractère de cet ouvrage, que ce qui concerne la mélodie, la disposition des périodes et l'art les voix, doit y être loué pour ainsi dire sans restriction; mais que, quelques strophes exceptées, la plus grande partie de cette musique, d'ailleurs si réussie, manque du vrai sentiment religieux et fausse le sens des paroles. Ainsi du duo *O quam tristis*, de l'air *Quæ mœrebat*, du duo *Quis est homo*, des airs *Eia Mater*, *Fac ut portem*, et surtout du duo *Inflammatus*, qui est certainement un joli petit morceau plein de grâce et de jeunesse, mais où rien ne saurait moins convenir aux paroles que la musique qui leur est alliée. C'est ce verset que le Père Martini a dit, avec raison, ressembler à l'air *Stizzoso mio*, de la *Serva Padrona;* le début des deux morceaux est, en effet, à peu près identique.

On ne saurait nier toutefois qu'en beaucoup d'endroits de son *Stabat*, Pergolèse s'est réellement mis en harmonie avec le sujet qu'il traitait; il y a encore une large part faite à l'expression pathétique et douloureuse. J'ai déjà cité les deux premières strophes; j'y joindrai l'air *Vidit suum*, où les paroles sont fidèlement interprétées par un chant très-expressif; le duo *Fac ut ardeat*, fugue tonale bien travaillée et développée sans sécheresse; le duo *Sancta Mater*, morceau d'un très-beau style, divisé en trois périodes qui se relient aisément entr'elles; enfin le *Quando corpus*, plein d'une expression grave et triste, et que relève habilement l'*Amen*, traité en fugue.

Pergolèse ne paraît pas avoir tenu compte de la séparation du poëme du *Stabat* en deux parties distinctes, séparation que Palestrina a mise à profit, nous l'avons vu, avec un rare talent. Rien n'indique ici la transition entre les deux parties; le premier verset d'invocation, *Eia Mater*, est au contraire traité en *allegro*, dans un style tout mondain, et d'ailleurs les idées en sont communes et sans originalité.

Donc, ce qui nous choque dans cette musique, c'est son affinité fréquente avec la musique dramatique du même auteur, et, chose remarquable, les idées qui nous rappellent tel opéra du maître nous semblent mesquines

et surannées transportées dans un sujet religieux, tandis que, laissées à leur véritable place, sur des poëmes passés de mode, entourées de formes dramatiques qui diffèrent beaucoup de celles d'à présent, les idées éveillent toujours en nous des impressions agréables. Pourquoi cela? C'est que, dans cet ordre d'inspirations qui doit se borner à nous procurer le plaisir, la naïveté et la légèreté ne sont pas hors de mise; tandis que dès qu'il s'agit de toucher notre cœur et surtout de lui inspirer des sentiments de dévotion, la pensée doit avoir de la noblesse et le style de l'ampleur, sans quoi on risque toujours de manquer l'effet voulu.

En résumé, si l'on juge le *Stabat* de Pergolèse uniquement sous le rapport de la composition musicale, c'est une œuvre remarquable; mais si l'on se place au point de vue du sentiment religieux, on y trouve de nombreuses défectuosités. Et comme ces défauts-là ne frappent que le plus petit nombre, il s'ensuit une explication très-naturelle de l'immense vogue (le mot peut être dit) qu'a obtenue ce morceau à partir de la mort du compositeur. Pendant longtemps, en effet, les églises et les concerts spirituels n'ont retenti, durant la semaine sainte, que des accents de Pergolèse.

III.

Lorsque parut, en 1842, le *Stabat* de Rossini, la rumeur fut grande dans le monde musical. D'une part, la cessation du silence gardé depuis douze ans par le grand maître dont tous les théâtres répétaient à l'envi les admirables inspirations; d'autre part, la production, par ce maître voué jusqu'ici à la composition dramatique, d'une œuvre de musique religieuse, tout contribuait à faire de l'apparition du *Stabat* un véritable événement.

La publication venait à peine d'en être faite, et déjà le *Stabat* de Rossini avait été chanté, soit en entier, soit en partie, partout où l'existence d'une maîtrise, d'une société philharmonique, ou même d'une simple réunion de quelques amateurs, permettait d'en aborder l'exécution. Partout cette musique plut, partout elle fut admirée. Cependant elle devait, comme toute œuvre d'importance, subir les attaques de la critique. Ces attaques s'adressaient plutôt au caractère de la composition qu'à la composition elle-même, laquelle, personne ne l'a jamais contesté, est vraiment digne de la plume qui a écrit *Moïse* et *Guillaume Tell*. On reprochait à Rossini de n'avoir pas assez oublié le compositeur dramatique, et l'on disait qu'il n'avait donné qu'un pendant de plus à ses opéras; la même opinion était émise par d'autres critiques, avec cette différence toutefois que, d'après eux, le compositeur n'avait jamais prétendu faire une œuvre religieuse, et que c'était avec une intention bien arrêtée qu'il avait traité son *Stabat* comme ses compositions précédentes.

Écartons cette dernière critique, qui me paraît plus blessante pour la dignité artistique du compositeur que conforme à la vérité, et venons de suite au reproche fait à Rossini d'avoir méconnu dans son œuvre le vrai caractère de la musique religieuse, et d'y avoir substitué son style et ses idées ordinaires; en un mot, d'avoir fait du *Stabat* une nouvelle partition d'opéra. Avant tout, il est nécessaire d'éclaircir un point : Quel est donc le véritable caractère de la musique religieuse? Cette question a été posée bien des fois ; elle l'a été précisément lors des discussions qui se sont élevées au sujet de l'ouvrage qui nous occupe: mais nul n'a pu la résoudre d'une manière définitive. Je me trompe, elle a été résolue, et d'un accord unanime: la véritable musique religieuse, c'est le plain-chant. Pourquoi? C'est qu'il n'a que de faibles points de contact avec notre musique moderne, et surtout parce qu'étant une partie essentielle de la liturgie catholique, il doit demeurer étranger à toutes les spéculations de l'art.

En définitive, ce n'est là qu'une manière de trancher la question, laquelle reste pendante et le sera probablement toujours. Comme rien ne s'oppose à ce que la musique moderne mette ses immenses ressources au service du culte et soit appelée, tout aussi bien que la tonalité antique, à célébrer les louanges de Dieu, il doit y avoir des caractères qui distinguent les œuvres remplissant dignement cet office, de celles dont la tournure est plus mondaine. Ces caractères n'ont rien de bien précis, et c'est en vain qu'on essaierait de les découvrir en prenant pour point de comparaison les ouvrages d'une époque antérieure, dont le mérite religieux est généralement reconnu. La différence de style causée par le progrès incessant de l'art, rendra la comparaison impossible. C'est ainsi que, pour nous restreindre dans l'objet de cette étude, nous ne pourrons juger du mérite religieux du *Stabat* de Pergolèse d'après

celui de Palestrina, ni de celui du *Stabat* de Rossini d'après l'œuvre de Pergolèse. Mais si l'œuvre qui nous est présentée comme religieuse nous frappe par la majesté des idées, par la sévérité du style, sévérité plus ou moins tempérée, selon le sujet, par une expression à la fois douce et profonde; douce parce qu'elle n'affecte pas la recherche ; profonde, parce qu'elle frappe juste et ne laisse pas douter un instant de son exactitude ; si cette musique nous émeut, non pas à la façon des grandes compositions dramatiques qui agissent surtout sur nos sens, mais bien de cette émotion qui touche directement le cœur et provoque en lui des élans d'amour et de foi, ne peut-on pas dire avec certitude que c'est vraiment là de la musique religieuse? Sans doute, les caractères que je viens d'indiquer ne se présentent pas toujours à un degré égal dans les œuvres généralement réputées de musique sacrée, et on y trouve souvent des nuances plus ou moins sensibles, desquelles résulte le plus ou moins de mérite de l'ouvrage. Quoi qu'il en soit, c'est surtout dans le sentiment qu'il doit avoir de la dignité de la musique religieuse que l'auditeur trouvera un guide pour ses appréciations ; sentiment qui reçoit, à la vérité, un utile appui de l'expérience et de la connaissance des chefs-d'œuvre du genre.

Cela étant posé, le *Stabat* de Rossini me semble offrir, sinon dans sa totalité, au moins dans certaines parties, les qualités essentielles de la musique religieuse. Qui pourrait nier, en effet, que le verset d'introduction, que le *Pro peccatis*, l'*Eia Mater*, l'*Inflammatus*, et le quatuor sans accompagnement *Quando corpus morietur*, soient des chants vraiment dignes du sanctuaire? Le sentiment religieux se trouve à un degré moins élevé dans deux morceaux ravissants de fraîcheur et de grâce: le duo *Quis est homo*, et le quatuor *Sancta Mater*: je ne crois pas cependant qu'on puisse dire que ce soit là de la musique toute mondaine. Ce reproche s'adresserait plutôt à l'air *Cujus animam*, dont la mélodie est très-belle, mais dont l'accompagnement est rhythmé le plus souvent à la façon d'un mouvement de marche; l'air *Fac ut portem*, qui porte le titre inutile de *cavatine*, manque également du caractère religieux. Enfin, puisque j'ai cité tous les morceaux du *Stabat*, je n'oublierai pas l'*Amen*, dans lequel Rossini a prouvé, en dépit des détracteurs, qu'il savait traiter une fugue, et cela de façon à contenter amplement ceux qui aiment surtout à voir, dans la musique d'église, l'inspiration sacrifiée à la science, sans qu'ils puissent expliquer par aucun motif plausible cette manière de voir. Ainsi, sur dix morceaux, il en est cinq qui attestent que le compositeur, sans rien perdre de sa facilité d'invention mélodique, a donné à ses idées une gravité et un sentiment onctueux qu'on ne saurait trouver dans ses œuvres dramatiques ; deux sont conçus dans un goût un peu plus léger, et deux autres sont à peu près dépourvus des qualités qui constituent le style religieux ; enfin un dernier morceau forme à lui seul le contingent du style scientifique, que l'on n'hésite pas à admettre dans toute composition religieuse. Tel est le bilan du *Stabat* de Rossini ; il me semble que ce qu'il contient de musique vraiment digne du sujet est suffisant pour faire ranger définitivement au nombre des plus beaux ouvrages de musique sacrée cette admirable composition, qu'on a comparée avec beaucoup de justesse aux riches églises italiennes de la Renaissance, où Dieu habite tout aussi bien que dans nos basiliques romanes ou ogivales, auxquelles on pourrait rapporter, en continuant la comparaison, les productions musicales antérieures à la tonalité moderne.

J'ai dit précédemment qu'il n'y avait pas de rapprochement possible entre des ouvrages d'époques différentes, lorsqu'on voulait juger du mérite de l'un par les qualités bien reconnues de l'autre ; je ne ferai donc pas de comparaison entre les trois *Stabat* que je viens d'étudier. S'il me fallait cependant résumer en quelques mots ma pensée sur chacun d'eux, je dirais que le *Stabat* de Palestrina a plus de grandeur, celui de Pergolèse plus de simplicité, et celui de Rossini plus de richesse. Les effets les plus variés se trouvent également dans ce dernier ouvrage, mais c'est surtout sur ce point que l'on juge aisément de l'impossibilité d'une comparaison radicale entre ces trois compositions : en effet, que n'eût pas produit le génie de Palestrina, s'il avait eu à sa disposition les immenses ressources de l'art moderne ? En revanche, admirerait-on de même la pureté d'idées et la sévérité de style qui distingue son *Stabat* et ses autres compositions, si la musique dramatique avait été créée de son temps? Il n'est pas besoin de réfléchir longtemps sur ces questions pour concevoir en premier lieu, que le beau est de toutes les époques, quel que soit le degré d'avancement où se trouve l'art ; en

second lieu, que l'expression religieuse ne peut souffrir absolument des progrès incessants de cet art, parce qu'elle ne dépend pas de l'emploi de telle ou telle forme, mais bien du sentiment qui est dans le cœur de l'artiste et qui doit seul gouverner ses inspirations.

JULES CARLEZ.

LES ORIGINES DE LA CHAPELLE-MUSIQUE DES SOUVERAINS DE FRANCE (1).

Louis XI changea entièrement le personnel de la chapelle de son père, et en modifia même assez souvent la composition pendant son règne. L'exemple des ducs de Bourgogne, à la cour desquels il séjourna longtemps, non moins que la grande dévotion dont ce monarque se piquait, le portèrent à s'entourer d'un grand nombre de chapelains. Cinq de ces prêtres avaient pour mission spéciale de célébrer chaque jour certaines messes que le roi avait instituées pour ses dévotions particulières.

Les différents comptes de la maison de Louis XI nous permettent d'établir ainsi qu'il suit la composition du personnel de la chapelle-musique. De janvier 1462 à septembre 1464 : Gallas Gourdin, premier chapelain ; Jehan Coupé, Raymond d'Aydie, Jehan de Vougue et Jacob Liantier, chantres ; Guillaume, Jehan Beaufils et George Robinet, clercs. Le premier chapelain avait cent vingt livres de gages. Cette somme, calculée d'après l'ordonnance du 26 juin 1456, qui donne à la livre tournois la valeur de 5 francs 87 centimes environ, représente 704 francs 40 centimes. En tenant compte de la valeur des denrées à cette époque, ce dernier chiffre équivaut à 4,000 francs de nos jours.

Le compte de 1466 n'indique pas les noms des chantres, et ne désigne que celui du premier chapelain, Jehan Lardois. Un autre compte du 1er octobre 1480 au 31 septembre 1483, nous fait connaître les noms suivants : Georges de l'Escluse, premier chantre, Bardefort de Rode, François-Jehan Nernet, Jacquet de Vascheuil, Jacques de Gascoignolles, Nicolas de Varnilliers, Jehan de Lespinay, Pierre Rostaing et Charles Trousselin. Les émoluments de Georges de l'Escluse étaient de neuf-vingt livres (180 livres) ; mais la différence de cette somme avec celle accordée à Gallois Gourdin, n'est pas aussi forte qu'elle le paraît d'abord : la livre ne valait plus que 5 francs 05 centimes d'après l'ordonnance du 2 novembre 1475 (ce qui représente 909 francs), et les denrées étaient considérablement augmentées de prix à la fin du règne de Louis XI. Quelques-uns des chantres qui figurent sur cette dernière liste, recevaient 120 livres tournois, d'autres 110 livres ou 70 livres, et les clercs 60 livres.

Ainsi que plusieurs autres reines de France, Charlotte de Savoie, femme de Louis XI, eut une chapelle particulière dont le personnel était différent de celui de la chapelle du roi. Voici, d'après les comptes de la maison de cette princesse (1462 à 1479), les noms des chantres qui en faisaient partie : Jehan Blanc, premier chapelain, Jehan Aliquot dit Roquier, Louis Gigault (remplaçant Aliquot de 1469 à 1472), Jehan de la Fosse, Jehan Sauvage et Pierre le Maître. Ils recevaient 72 livres tournois, soit 432 francs 64 centimes, ou à peu près les appointements des chapelains du roi.

Parmi les actes de Louis XI, ayant trait à la musique religieuse, l'abbé Lebeuf cite « le don qu'il fit, en 1474, à l'église des Saints-Innocents pour y fonder six enfants de chœur, et sa donation ayant depuis excédé ce qu'il fallait pour l'entretien, a été l'occasion de l'établissement d'une musique qui s'y soutint. »

Dreux du Radier raconte une plaisanterie aussi puérile que grotesque, et propre à donner une assez triste idée des goûts artistiques de ce monarque.

« Louis, dit-il, aimait la singularité ; mais cette singularité n'était pas toujours d'accord avec la dignité convenable au rang suprême. Il demanda un jour à l'abbé Baignes, homme fertile en inventions, et chef de sa musique, un concert qui fût exécuté par des pourceaux. Il croyait, par la bizarrerie de cette demande, réduire le génie de l'abbé à l'impossible. Cependant il l'entreprit, et en vint même à bout, à la satisfaction du roi. Il rassembla quantité de pourceaux de différents âges, et dont les cris, par conséquent, devaient produire différents tons : il les mit tous sous un pavillon de velours magnifique, au-devant duquel était une table de bois, où

(1) Nous mettons à profit l'autorisation qui nous a été donnée par M. Er. Thoinan en empruntant quelques passages à son livre si intéressant sur la *Chapelle-musique des souverains*.

l'on montait par plusieurs degrés, qui formaient une espèce de jeux d'orgues. Différent aiguillons qu'il touchait allaient piquer les pourceaux, et ces animaux aiguillonnés poussaient des cris, lesquels formaient une harmonie dont la nouveauté devait faire le plus grand mérite, et qui ne laissa pas de donner du plaisir au roi (*Tablettes anecdotiques et historiques des rois de France*) (1). »

Nous avons vu que le nom de Jehan Okeghem ne figurait pas parmi ceux des chapelains de Louis XI; cependant plusieurs documents indiquent qu'il portait le titre de cet emploi à la cour de ce prince. L'ouvrage de Tinctoris : *Liber de natura et proprietate tonorum*, daté du 6 novembre 1476, est dédié à Jean Okeghem, *premier chapelain* du roi très-chrétien des Français Louis XI, et à maître Busnois, chantre du très-illustre duc de Bourgogne. M. Fétis s'appuie d'une autre pièce non moins intéressante, laquelle, dit-il, « nous apprend que le 15 août 1484, un banquet fut donné au seigneur trésorier de Tours, maître Jean Okeghem, *premier chapelain* du roi de France, musicien excellent, et aux siens, par la chapelle de l'église Saint-Donat de Bruges. Il résulte de la mention authentique de cette circonstance, tirée des actes du chapitre de Saint-Donat, qu'en 1484, Okèghem réunissait en sa personne les dignités de trésorier de Saint-Martin de Tours et de premier chapelain du roi de France. Suivant les comptes du chapitre de Saint-Martin de Tours, consultés aux archives de l'empire, à Paris, les fonctions de trésorier étaient remplies par un chanoine de cette cathédrale. Tout porte donc à croire que le roi disposait à son gré du canonicat auquel ce titre était attaché, et que Louis XI le donna à son premier chapelain à titre de prébende ou bénéfice. Mais la position de trésorier obligeant le bénéficier à résidence, il se peut que le chantre Gaillois Gourdin, mentionné dans les comptes de la chapelle royale comme premier, ait été simplement suppléant d'Okeghem, puisque celui-ci avait conservé son titre de premier chapelain. Le château de Plessis-les-Tours, résidence habituelle de Louis XI, était d'ailleurs si voisin du chef-lieu de la Touraine, que le célèbre maître pouvait remplir ses fonctions près du roi dans certaines solennités. » (*Biographie des musiciens.*)

Dans un poëme de plus de quatre cents vers : *Déploration de Crétine* (1) *sur le trépas de feu Okeghem, trésorier de Saint-Martin de Tours*, les lignes suivantes doivent donner à penser que Okeghem fut aussi au service de Charles VIII.

Par quarante ans et plus il a servy
Sans quelque ennuy en sa charge et office;
De trois roys a tant l'amour desservy,
Que aux biens le vis appeler au convy,
Mais assouvy estait d'ung bénéfice;
Quand au service et divin sacrifice
Sans aulcun vice eut cueur fervent et plain,
A droict nommé le premier chappellain.

Ces trois rois étaient Charles VII, Louis XI, Charles VIII.

La chapelle-musique de Charles VIII se composait, en 1484, de trois chapelains chantres à 120 livres tournois (800 francs 40 centimes), et deux clercs à 110 livres (733 francs 70 centimes). Le nombre de ces musiciens s'augmenta successivement et fut porté à six en 1486, à huit en 1490 et à onze en 1497. *Les Estats des officiers domestiques* de 1484-1498, qui nous fournissent ces détails, ne mentionnent malheureusement pas les noms de ces chapelains. Nous trouvons cependant le nom d'Errars inscrit en 1491, avec le titre de chantre et *joueur d'orgues*, emplois qu'il conserva sous Louis XII.

En partant pour son expédition d'Italie

(1) Kircher parle d'un instrument analogue; mais les pourceaux y étaient remplacés par des chats. (V. *Magia universalis*, liv. VI, p. 519.) Gaspard Shott, dans la seconde partie de son ouvrage, *Magia universalis*, p. 372, a reproduit la version de Kircher, et y a joint un dessin représentant ce fameux instrument. C'est une boite carrée, avec des touches de clavecin, qui correspondent aux queues des chats; les têtes de ceux-ci ressortent de casiers séparés.

Sous le titre : l'*Orgue des Chats*, M. Anders a publié un très-spirituel article dans la *Gazette musicale* de 1841, p. 466. L'érudit bibliophile musicien y raconte qu'on fit entendre à Bruxelles, au roi Philippe II d'Espagne, un orgue composé d'une vingtaine de chats, et que cet instrument était touché par un grand ours assis. Il cite encore un historien holandais, Petrus Opmeer, d'après lequel ce serait Louis X qui aurait inventé l'orgue des pourceaux, attribué par Dreux du Radier à Louis XI.

(1) Guillaume Crétin, dont le vrai nom était du Bois, fut poëte et musicien, et il est supposable, d'après un vers de cette déploration, que Okeghem lui donna des leçons:

« Pour lamenter nostre maistre et bon père. »

Cretin figure dans les comptes de la maison royale (1514) comme aumônier ordinaire de Louis XII aux émoluments de IJCXL. li. Ses contemporains lui donnent le titre de chantre et chanoine du Palais-Royal, à Paris.

Nous préparons une nouvelle édition annotée du poëme de Cretin; il s'y trouve quelques particularités intéressantes, au point de vue musical surtout, et des données curieuses sur plusieurs musiciens de cette époque.

(1496), Charles VIII emmena ses chapelains avec lui ; il passa à Viterbe le jour de la Pentecôte, et à Pont-Gibond le jour de la Fête-Dieu. « En ce dernier endroit, il manda tous les seigneurs, barons chevaliers et autres, pour l'accompagner à la procession, et faire honneur au Saint-Sacrement. Les chantres de sa chapelle, revêtus de chapes, se mêlèrent avec le clergé du lieu, après lequel venaient *des trompettes, clairons, tambourins, ménestriers, et toutes sortes d'instruments jouant à qui mieux mieux.*

La célébration du mariage de Louis XII avec Anne de Bretagne, *cette petite reine de merveilleuse beauté et gentil savoir*, eut lieu dans la chapelle du château de Nantes, le 8 janvier 1499. Le personnel de la chapelle royale concourut à cette solennité, en se joignant aux musiciens de la duchesse de Bretagne, Yvan, Le Brun, maître Pierre Toupe, Pierrequin Brunel, et Préjan, chanteurs; Jacques, organiste.

Après la cérémonie, la reine Anne reçut une députation de jeunes Bretonnes, qui lui chantèrent la chanson de *Madame la Mariée*, couplets qui se disent encore aux noces, dans certaines parties de la Bretagne.

Plusieurs auteurs gratifient Josquin Desprez (1) du titre de maître de chapelle de Louis XII, mais ils ne se sont appuyés sur aucune pièce historique confirmant cette assertion. Dans un voyage qu'il fit à Paris, en 1521, Glaréan dut s'informer près de Jean Mouton, élève de Josquin, avec lequel il eut plusieurs entretiens, de la position que ce grand musicien occupait à la cour: aussi, dans son ouvrage le *Dodécachorde*, imprimé en 1547, lui donne-t-il simplement la qualification de *premier chantre* du roi. D'un autre côté, malgré l'absence du nom de Josquin dans les comptes de la chapelle royale, divers récits que nous allons reproduire ici, ne permettent pas de douter qu'il occupât une des premières positions parmi les musiciens de la cour.

Louis XII, très-épris d'une chanson populaire, eut l'idée de demander à Josquin d'en faire un morceau à plusieurs voix, et exprima l'intention d'y chanter lui-même une partie. Le compositeur fut quelque peu embarrassé, car non-seulement le roi n'était pas musicien, mais encore il n'avait qu'une voix « discordante, inflexible et très-mauvaise. » Josquin, dit Luther, *faisait ce qu'il voulait des notes, tandis que les autres en faisaient ce qu'ils pouvaient*. Il se mit donc à l'œuvre, et fit du thème un canon à l'unisson pour deux enfants de chœur; la partie du roi se composait d'une seule note répétée pendant tout le morceau, et qui fut appelée *Regis vox ;* puis il se chargea lui-même de la basse (1).

Le père Mersenne, dans son chapitre de l'*Harmonie universelle* : *Quels sont les vices de la voix, et si l'on peut faire chanter la musique à une voix mauvaise et inflexible, comme celle de Louis XII*, a donné cette composition en l'accompagnant des réflexions suivantes : « Or, il n'y a voix si mauvaise qu'elle ne puisse chanter cette taille ; car si elle est entièrement inflexible, et ne peut manquer à tenir ferme; et si on a peur qu'elle ne tienne pas ferme, et, qu'en haussant ou baissant, elle fasse des dissonnances, l'on peut faire souvent sonner un tuyau d'orgue pour la contraindre à tenir le même ton. L'on peut faire chanter le dessous ou la basse à la même voix, suivant le ton qu'elle a; mais parce que la voix du roi était propre pour le ténor, Josquin lui donna cette partie. »

Er. THOINAN.

UNE BROCHURE

De M. Adolphe Populus.

(Suite et fin.) Voir le dernier numéro.

Nous arrivons à la dernière partie du travail de M. Adolphe Populus, celle dans laquelle il a répandu un grand nombre d'opinions auxquelles nous souscrirons sans difficulté.

Tout le monde sera d'accord avec l'auteur, lorsqu'il écrit :

« Que les arts et les sciences sont compliqués à leur origine d'une foule d'éléments... Nous voyons chez les anciens un système de musique aussi complet qu'il pouvait l'être; mais quelle multiplicité de moyens, que de

(1) L'honneur d'avoir donné le jour à Desprez a été revendiqué par diverses nations ; cependant des recherches récentes, entreprises par des amateurs zélés, permettent d'établir d'une manière presque certaine, qu'il naquit à Condé, dans le Hainaut. La date de sa naissance ne peut se placer que vers 1450 à 1455 ; quant à celle de sa mort, elle a donné lieu à différentes versions; mais d'après son épitaphe, découverte par M. Victor Delzant dans un manuscrit de la bibliothèque de Lille (n° 118, *Sépultures de Flandre*, etc.), elle doit être fixée au 27 août 1521.

(1) A. de la Fage a publié ce canon en partition, à la suite de son *Catalogue d'une petite bibliothèque musicale*.

difficultés pour arriver à un résultat si minime en comparaison de celui que nous obtenons aujourd'hui. »

« Toutes les variétés de *genres*, de *tons*, de chants, formaient un ensemble de lois très-développées, et si l'on y joint chaque espèce de musique pour célébrer chaque espèce de cérémonies religieuses ou civiles, on est effrayé de la complication du système antique. »

M. Populus ajoute que l'adoption du genre diatonique par les auteurs du plain-chant diminua les complications de l'ancienne musique, sans toutefois les faire disparaître toutes.

Il fait remarquer ensuite que la naissance de la tonalité moderne au XVI[e] siècle, fut le signal d'une simplification plus grande encore dans le système musical. A l'inverse de la simplicité des moyens, observe-t-il, la composition musicale prit des proportions gigantesques, complétement inconnues aux anciens.

Peut-être faut-il attribuer la lenteur avec laquelle la musique est parvenue à ce degré de simplicité à l'emploi des signes qui ont servi à l'écrire. On a mis des siècles à la recherche d'un système de séméiographie qui pût exprimer avec exactitude et simplicité les idées musicales. Que de tentatives jusqu'à Gui d'Arezzo et depuis ce grand homme que de tâtonnements encore avant d'arriver à l'écriture en usage aujourd'hui.

Cette question de signes a joué un plus grand rôle qu'on ne le croit généralement dans les progrès de la musique. Si la portée avait existé au quatrième siècle, il est présumable que la tonalité moderne serait née bien avant Monteverde. D'ailleurs, la connaissance de la musique se fût répandue plus rapidement, un plus grand nombre d'intelligences se seraient livrées à la philosophie de cet art et nous n'aurions pas à déplorer aujourd'hui le naufrage à peu près complet des véritables mélodies grégoriennes.

M. Populus nous dit très-justement : « que le mobile qui dirigeait les anciens dans la formation de leur système musical était *l'expression*. »

Il reconnaît encore que c'est dans l'emploi des différents modes qu'ils cherchaient la diversité des expressions; seulement il répète ce qu'il avait dit au commencement, en disant qu'ils ne l'obtenaient qu'imparfaitement.

Nous croyons que M. Populus n'a pas suffisamment étudié les mélodies qui nous ont été transmises avec plus ou moins de fidélité. Lorsqu'il dit qu'il n'existe pas une démarcation bien profonde entre le premier et le quatrième mode, il se trompe sur un point important. Ce qu'il faut considérer lorsqu'on fait ces comparaisons, ce n'est pas seulement certaines formules communes aux deux modes, mais l'à-propos avec lequel elles sont employées. Pour nous servir d'un mot de M. Populus, il faut voir *l'expression* que l'auteur du plain-chant a voulu donner à sa pièce. Léonard Poisson s'étend longuement sur ce sujet. Nous ne saurions trop recommander la lecture de son *Traité*.

Nous arrivons aux passages de la brochure qui concernent plus particulièrement l'accompagnement du plain-chant. Laissons parler l'auteur.

« On pourrait se demander quelle part nous faisons au rhythme et comment nous l'accommoderons à notre harmonie; nous répondrons que nous laissons toute liberté au rhythme, en ayant soin de ne placer l'harmonie que sous certaines notes d'une plus longue durée. Les anciens faisaient quelque chose d'analogue : leurs accords avaient alors plutôt pour but de ramener la voix au ton principal et l'empêchaient de s'en écarter (1). Ne pouvons-nous, avec les ressources que nous possédons, sous le rapport de la théorie et des instruments, adopter ce moyen en l'appliquant plus souvent et lui donnant un sens rationnel par l'emploi, à la basse, de la formule admise pour la mélodie? « On m'objectera peut-être que la réalisation de ce procédé d'accompagnement présente quelques difficultés, en ce sens que, rien ne fait pressentir d'une manière absolue le moment précis où l'accord devra s'unir à la mélodie; l'emploi des accords paraît arbitraire et entièrement abandonné à la fantaisie de l'exécutant. »

« En vérité je n'y verrais pas grand mal, si toutefois l'exécutant, pour sa gouverne particulière, considérait les repos mélodiques, la chute des formules et la durée relative des sons qu'indiquent l'accentuation des mots et le sens littéral. C'est un champ assez vaste pour que l'harmoniste trouve de l'intérêt à le travailler; la fantaisie même de l'exécutant sera une ressource pour la variété des accompagnements; tandis que si vous obligez l'har-

(1) Voir Vincent, *Notices*, etc., p. 388-389.

moniste à faire entendre un accord affecté à chaque note principale, vous le dégoûtez par la monotonie et la faiblesse de vos moyens. »

Sans nous engager dans la discussion approfondie de ce système, qui n'a rien d'ailleurs d'opposé à l'esprit du chant grégorien, nous ferons remarquer qu'il est loin d'avoir la sévérité de l'accompagnement à note contre note.

M. Populus cite à l'appui de sa théorie l'antienne du *Magnificat* du 12e dimanche après la Pentecôte: elle est du septième mode. Comme le *re*, dominante du mode, s'y reproduit très-souvent, il nous dit: Faudra-t-il donc, pour caractériser ce mode, donner l'accord de *re* chaque fois que le *re* se présentera? Nous répondrons que nous n'en voyons pas la nécessité. La dominante en plain-chant n'a pas la même fonction qu'en musique; elle n'appelle pas impérieusement un accord plutôt qu'un autre. Si l'accord de *re* offre de la monotonie, faites-en venir un autre. Dès lors qu'on a admis en principe qu'on n'emploierait aucune note étrangère au mode, on est libre de faire son choix dans la classe des accords.

L'auteur donne ensuite d'excellents conseils sur la manière d'accompagner sur l'orgue. Ecoutons-le :

1° Lorsque la même note est répétée au chant, avoir soin de varier les accords.

2° Lorsque le chant procède par intervalles disjoints, se servir du mouvement contraire et le faire autant que possible par degrés conjoints.

3° Ne jamais faire entrer dans l'accompagnement un dièse ou bémol qui ne serait pas employé dans le chant.

4° Ne jamais faire de suite plus de trois accords de sixte dans le même sens.

5° Ne jamais faire de suite deux accords de quarte et sixte, même par degrés conjoints, excepté dans un cas comme celui-ci, si toutefois l'on ne peut faire autrement : *sol ut mi — fa si re — mi ut.*

6° S'il s'agit de faire entendre le plain-chant même, au grand orgue, il faut avoir soin de choisir, pour la main qui devra jouer le chant, des jeux de grosse taille, et pour l'accompagnement prendre un autre clavier avec des jeux d'un autre timbre; et si cela ne suffisait pas pour isoler la partie chantante, dans un grand chœur, par exemple, il faudrait jouer le chant en octave, laisser l'accompagnement à l'autre main, et la basse fondamentale au pied.

« Quant à l'accompagnement des voix au chœur, l'emploi de la contre-basse sera du meilleur effet. »

Nous ne voulons pas laisser inaperçue la page que M. Populus a consacrée à la musique religieuse.

« Je crois, dit-il, qu'il ne faut pas dire que Palestrina était seul dans la bonne voie. Nous nous priverions ainsi bénévolement, pour ne citer qu'un seul morceau, de l'*Ave verum* de Mozart. Tant d'autres compositions de ce genre méritent le titre de modèles, que j'hésite dans le choix des citations. En effet, la plupart des œuvres religieuses de Haydn, de Mozart, de S. Bach, de Cherubini, et même de Beethoven, ce grand idéaliste dramatique, ne sont-elles pas là pour appeler notre attention et nous montrer que Palestrina luimême, s'il avait vécu du temps de Mozart, aurait composé dans le style de ce dernier? De même on peut dire que Mozart et ses continuateurs auraient écrit leur musique religieuse tout comme Palestrina, s'ils avaient existé dans son temps. Palestrina n'a pas créé un genre spécial pour la musique religieuse : toutes les compositions de cette époque, les madrigaux même, étaient du même style : on écrivait ainsi alors; seulement il a pratiqué ce style avec plus de distinction et de grâce que ses contemporains, et il est facile de comprendre que cette grande harmonie, lorsqu'elle est bien exécutée, nous frappe encore plus par son caractère sérieux que la plupart des compositions de nos auteurs contemporains, qui n'ont pas toujours le soin ou la possibilité de chercher à rendre la pensée chrétienne dans leur manière d'interpréter les textes sacrés. »

L'auteur a raison, en principe. Nous avons toujours dit nous-même que les progrès de l'art ne pouvaient pas s'arrêter au XVIe siècle. Depuis Palestrina on a écrit une foule de compositions qui valent certainement ce qu'a laissé ce grand homme. Seulement il aura toujours une supériorité sur les musiciens modernes: c'est d'avoir écrit dans la tonalité ecclésiastique; c'est un grand avantage que celui-là. Il n'est pas de musique qui puisse être plus religieuse que la musique ecclésiastique, en d'autres termes qui puisse être mieux appropriée aux cérémonies de l'Eglise.

Il est vrai, comme on l'a dit souvent, qu'il n'y avait pas d'autre tonalité au seizième siè-

cle, et que la même plume qui signait une composition religieuse écrivait des madrigaux dans le même style. Cette remarque importe peu. L'ancienne tonalité a fait son chemin avec l'Eglise pendant quinze siècles, par cela même elle en est inséparable. Le peuple, qui est pourtant d'une grande ignorance en musique, ne s'y trompe pas. Dès qu'il entend un morceau dans le style du XVIe siècle, il dit : « Voilà de la musique d'église. » Cela peut être au fond moins religieux que tel passage de Haydn, mais c'est plus classiquement en rapport avec l'objet que le compositeur s'est proposé. En un mot, c'est ecclésiastique ; c'est l'ogive en musique, c'est la marque ineffaçable de l'art chrétien pendant une longue série de siècles. Il n'y a pas à s'élever contre un fait en faveur duquel l'opinion publique dépose. Indépendamment de son étonnant génie, Palestrina a eu l'avantage d'écrire dans la tonalité ecclésiastique, à une époque où cette tonalité signifiait la musique d'église dans la plus vigoureuse énergie du mot.

M. Populus a parfaitement eu raison d'écrire, après beaucoup de musicologues, « que le genre de musique qui convient à l'Église, aussi bien pour les voix que pour l'orgue, est celui qui n'admet pas les modulations trop fréquentes, une interprétation trop littérale, un rhythme trop accentué. »

« Le caractère propre au style dramatique dont le rôle est d'exprimer des passions, ne peut pas être admis dans les compositions religieuses. »

M. Populus termine ses études par des réflexions fort judicieuses sur l'emploi des sons en jouant. Il fait observer que le rapprochement des notes graves, *fa la*, par exemple, pris au-dessous de la clef de *fa*, ne produit que de la confusion. Il explique d'après un savant contrapuntiste, J.-J. Perès y Alvarez, mort en 1862, comment la production des sons donnant des battements dont la vitesse augmente avec leur acuité, il en résulte que la sonorité sera d'autant moins grande que les vibrations des notes superposées dans un accord, seront moins nombreuses, surtout si elles donnent toutes un nombre à peu près égal d'oscillations, ce qui arrive lorsqu'on frappe un accord dans le bas du clavier, *ut mi sol*, par exemple.

Il remarque également que la sonorité ne réside pas tant dans la quantité de sons que dans la disposition qu'on leur donne. C'est d'ailleurs le principe des maîtres qui ont le mieux écrit pour les voix et pour les instruments. L'acoustique explique aisément ce phénomène, et les musiciens ne sauraient trop y faire attention.

Tel est le résumé, bien imparfait, des questions soulevées par M. Adolphe Populus. Nous n'avons trompé personne en disant qu'elles étaient aussi nombreuses que délicates. Si nous n'avons pas toujours été d'accord avec ce jeune artiste, du moins avons-nous pu nous rencontrer sur beaucoup de points et reconnaître, dans toutes les occasions, que nous avions affaire à un esprit studieux, investigateur, disposé à sacrifier beaucoup de temps et beaucoup de peines à la poursuite de la vérité. C'est cette dernière considération qui nous a fait entreprendre une tâche qui n'avait rien que de très-agréable. Nous nous estimerions trop heureux si les jeunes musiciens nous donnaient plus souvent l'occasion de discuter des œuvres pareilles.

Louis ROGER.

CHRONIQUE

Il y a un an à cette époque, nous rendions compte de la distribution des prix aux enfants de l'école Saint-Guillaume dirigée par les Frères de la Doctrine chrétienne. Nous nous plaisions à rendre hommage au professeur de musique de cet établissement en faisant l'éloge du véritable concert auquel nous venions d'assister.

Cette année encore, nous louerons sans restriction les différents morceaux qui ont été exécutés pendant la même cérémonie. L'enseignement musical dirigé dans cette école par M. Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Thomas d'Aquin, produit les plus heureux résultats au point de vue du développement de la voix et du goût chez les enfants. Les morceaux que nous avons entendus offraient plus d'une difficulté ; c'étaient : *C'est notre beau pays*, de Spæth, *la légende de saint Nicolas*, de M. Armand Gouzier, *les cris de Paris au XIX siècle*, d'Hipp. Monpou, *le chœur des sauvages*, de *Christophe Colomb* de Félicien David, *la Création* de Haydn et le *Chœur du marché* de la *Muette*.

Nous n'aurions pas à nous occuper de cette séance, si au fond de tout cela la musique religieuse ne trouvait pas son compte. Mais il est évident pour tout le monde que des enfants, dressés à chanter d'une voix naturelle, expressive, sympathique, seront bien plus que d'autres aptes à faire leur partie dans un chœur. C'est par l'enseignement bien administré dans les écoles que la réforme du chant est possible dans les églises. Ces enfants, si bien dirigés par M. Dhibaut, conserveront toujours le souvenir des bons principes qu'ils ont reçus. Si l'on trouve le moyen de les retenir près du maître en formant un choral ou une sorte d'école de chant, ils se perfectionneront dans un art qu'ils ont appris à aimer, et plus tard nous trouverons en eux des chanteurs habiles.

Il ne faudrait pas des montagnes d'or pour que chaque paroisse eût sa psallette, son école de chant, où les enfants continueraient jusqu'à l'âge d'homme les études commen-

cées sous un maître intelligent et dévoué. L'exemple des sociétés chorales est là. Ne vivent-elles pas sans autres ressources qu'une cotisation mensuelle? Quelques frais généraux seraient aisément couverts par la fabrique. Qui sait même si plus d'un amateur de musique religieuse ne serait pas heureux d'encourager une pareille œuvre par quelque acte de libéralité. Pour nous il est hors de doute que ces institutions se généraliseraient en France, si deux ou trois paroisses en faisaient l'essai.

Le chœur de Saint-Thomas d'Aquin et plusieurs autres chanteurs étaient venus se joindre aux enfants. Avec l'harmonium d'Alexandre Rousseau, le piano d'Erard tenus par MM. Grillié et F. Lentz, et une contrebasse, on avait obtenu le plus bel ensemble.

Tous les chœurs ont marché merveilleusement; tous ont été applaudis du public. MM. Quesne, Deflers, Granger et Müller ont procuré aux enfants et à leurs parents une honnête distraction en chantant quelques chansonnettes comiques.

La séance était présidée par M. de Beauvais, curé de Saint-Thomas d'Aquin. Il a adressé aux élèves une allocution vraiment paternelle dont chaque mot avait un retentissement dans les cœurs. Il a rappelé aux parents ce qu'ils doivent de gratitude à ces instituteurs zélés qui donnent aux enfants l'instruction qui leur est si nécessaire, et l'éducation morale qui doit leur épargner tant d'épreuves. Ses paroles étaient bien à leur place dans cette école, car pendant l'année les élèves de Saint-Guillaume ont été constamment les premiers dans les concours mensuels qui ont lieu entre toutes les écoles des Frères et au concours de l'Hôtel-de-Ville, l'un d'eux a obtenu la deuxième bourse des trente-cinq que se disputaient trois cents concurrents pour le moins. Ce résultat fait honneur au frère Athanaël.

Une société d'élite se trouvait réunie le 14 de ce mois dans le grand atelier de M. Cavaillé-Coll, facteur d'orgues, rue de Vaugirard. Elle était venue pour entendre M. Lemmens, le célèbre professeur d'orgue du Conservatoire de Bruxelles et Mme Lemmens-Scherrington dont la réputation comme chanteuse est des plus grandes et des mieux méritées en Angleterre.

Le programme de cette séance offrait ce puissant intérêt qui s'attache toujours aux œuvres d'art. C'était d'abord M. Lemmens, exécutant sur l'harmonium et sur le grand orgue divers morceaux de sa composition. L'éminent organiste n'avait pas encore joué l'orgue expressif devant le public parisien. Il nous ménageait cette surprise. Disons qu'elle a été des plus agréables. On dit que celui qui peut le plus peut le moins, mais ce n'est pas toujours vrai. Un organiste comme M. Lemmens pourrait être parfaitement inhabile devant l'harmonium. Loin de là, il joue cet instrument avec une supériorité qui doit lui être secourable dans plus d'un cas, attendu que l'on n'a pas toujours à sa disposition un orgue d'église.

Nous avons entendu quatre morceaux délicieux qui font partie d'une collection que M. Lemmens va bientôt livrer au public. En voici les intitulés : *Nocturne* en *si* bémol mineur, *Souvenir du château de Bierbais*, *Invocation* et *Romance* sans paroles.

M. Lemmens a une manière à lui de jouer l'harmonium. Il ne fait pas ce grand usage des registres qui est la ressource de presque tous les artistes livrés à cet instrument. Il prépare un mélange et s'en contente dans tout le parcours du morceau. En revanche il tire tout le parti possible de la percussion, la joue seule quelquefois et lui fait rendre des effets plein de charme. Tout le monde admirait le sentiment de l'artiste, l'élégance de son jeu, la distinction des œuvres qu'il interprétait.

Un nouveau succès l'attendait au grand orgue. Il a joué sur le bel instrument commandé par le marquis de Lamberty un grand *prélude* avec les fonds, un *menuet* pour la flûte et le hautbois, la *Fanfare* que chacun sait déjà, un *Cantabile* et un grand chœur final.

Les applaudissements ont éclaté après chaque morceau. On n'avait qu'un regret : c'était de se dire qu'un aussi beau talent n'était pas destiné à rester à Paris.

Toutefois, en entendant Mme Lemmens, nous nous disions tout bas : Peut-être ! Et en effet, si la voix qui nous a charmé ne traverse pas la Manche une seconde fois, Mme Lemmens nous restera.

Le succès immense qu'elle a obtenu dans cette séance nous fait espérer que la France ne voudra pas laisser aux Anglais un talent d'une aussi grande distinction. Mme Lemmens-Scherrington a chanté un air de Hændel, *l'Allegro d'il Pensiero*, les *Variations* de Rhodes et *l'Ave Maria* de Cherubini. Que d'émotions dans cette belle voix ! Que de perles dans ces vocalises ! Quelle ampleur, quelle délicatesse et quelle souffle infini ! Mme Lemmens fait le trille comme personne. Elle le prolonge à perte de vue, si l'on peut parler ainsi; elle en presse ou en ralentit les battements avec une volonté des plus rares. Elle avait chanté la veille chez Rossini et le *maëstro* lui avait dit : « On ne chanté plus ainsi. » Cet éloge passe tous les autres. On a chanté plus d'une fois ainsi chez Rossini, car le grand compositeur a invité de nouveau M. et Mme Lemmens à se faire entendre dans ses salons. Que ne pouvons-nous dire ici les merveilles d'une soirée qui nous a laissé tant de souvenirs dont l'art était la source !

Nous nous réjouissons lorsque des hommes de talent trouvent dans la faveur publique la récompense qui leur est due. Mais notre joie est plus grande encore, lorsque ceux qui dirigent un Etat comme la France font tomber sur la poitrine d'un honnête homme, d'un artiste considéré, la croix de la Légion d'honneur.

Parmi les promotions portées au *Moniteur* à l'occasion du 15 août, nous avons été heureux de voir celle de M. Nicou-Choron au grade de chevalier. M. Nicou-Choron est membre du comité de la *Revue de musique sacrée*. Nos lecteurs ne manqueront pas d'applaudir avec nous à cette bonne nouvelle.

Une messe en musique de la composition de M. Edmond d'Ingrande, maître de chapelle de Saint-Leu, sera exécutée en cette église le dimanche 4 septembre, à 10 heures précises. Cette nouvelle œuvre d'un artiste de talent doit intéresser les personnes qui s'occupent de musique religieuse. Nous serons certainement à Saint-Leu ce jour-là.

Louis ROGER.

EXCURSIONS

DANS LES ÉGLISES DE PARIS.

—

Saint-Germain-des-Prés. — Saint-Eugène.

Plusieurs questions divisent encore aujourd'hui les organistes et les maîtres de chapelle. Malgré les décisions du Congrès de Paris et des Conférences tenues au bureau de la *Revue de musique sacrée*; malgré les vœux exprimés par l'assemblée de Malines et par un grand nombre de savants, en France, en Allemagne, en Belgique, et jusqu'en Russie, beaucoup de musiciens persistent à se demander si le plain-chant doit-être harmonisé avec le chant à la basse, ou à la partie supérieure, s'il doit être chanté par des voix de basse ou dans le diapason le plus favorable à

la généralité des voix, s'il est susceptible de recevoir l'harmonie moderne ou s'il ne conserve bien son caractère qu'avec une harmonie consonnante, excluant toute note sensible, etc. Il en est d'autres qui vont plus loin. Ils ne sont pas bien certains que le plain-chant soit absolument nécessaire à l'Eglise. Ils adopteraient volontiers je ne sais quelle musique indépendante qui ferait les délices des dilettantes, mais en retirant au peuple le droit de chanter pendant les offices.

La musique religieuse ne les trouve pas plus d'accord que le plain-chant. Les uns tiennent pour la scolastique du XVI[e] siècle, et ne voudraient à l'eglise que des messes *alla Palestrina ;* les autres veulent bien reconnaître qu'il y a du bon dans les compositions plus modernes de Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Cherubini, Lesueur, etc., et les troisièmes, enfin, mus par un grand zèle pour leurs contemporains, donneraient une préférence marquée à la musique des compositeurs vivants, sans se demander si l'époque actuelle est assez religieuse pour inspirer de grandes œuvres à nos musiciens.

Voilà bien des causes de perplexités pour un maître de chapelle dont les idées ne sont pas parfaitement arrêtées.

Entre tant d'opinions et de systèmes il hésite, se trouble, va de l'un à l'autre, concède quelque chose à celui-ci, refuse un point à celui-là, et tombe finalement dans une sorte d'éclectisme duquel on ne peut pas dire : c'est la nuit ou c'est la lumière.

Si nous trouvons quelque part un exemple des divisions dont nous parlions en commençant, c'est bien à Saint-Germain des Prés.

On y assiste à la lutte des opinions les plus diverses. Ecoutez ces graduels, ces répons, ces antiennes; est-ce du plain-chant rhythmé que l'on exécute, ou du plain-chant à notes égales? Parfois c'est l'un, parfois c'est l'autre. Depuis quelques mois particulièrement il y a combat apparent entre les deux systèmes. Verrons-nous sortir de là une exécution franchement rhythmée? Tout nous permet de l'espérer. Le progrès ne peut manquer de se réaliser dans un chœur où le *statu quo* n'est pas l'objet d'un culte

François I[er], qui aimait les voix de basses, se plaisait dans la vieille abbaye. C'est pour elles que le ton est donné. L'organiste les accompagne par un contre-point émaillé de suspensions successives de la main droite. Cela manque de gravité. Si habile que soit un musicien, il ne peut faire que cette manière d'accompagner soit conforme à l'esprit du texte et au caractère de la mélodie. Sa grande préoccupation doit être de ne pas tomber dans la barbarie des octaves et des quintes. Ceci étant dit, nous reconnaissons volontiers que l'organiste du chœur se tire fort bien de son contre-point. Peut-être consentira-t-il à imiter le chœur de Saint-Sulpice, en renonçant à un système qui s'en va chaque jour en désuétude. Il ne fera pas mal de proscrire également certains dièses insolites qui se glissent parfois dans ses parties d'accompagnement, au préjudice de la tonalité ancienne qui ne les admettait pas.

Il n'existe pas de maîtrise à Saint-Germain des Prés. Les enfants sont choisis chez les Frères des Ecoles chrétiennes. On doit se donner beaucoup de peine pour leur faire apprendre les morceaux qu'ils ont à chanter, et l'on n'en a pas toujours beaucoup d'agrément. Lorsqu'on commence à tirer parti d'un enfant, il vous échappe pour une cause ou pour une autre, et tout est à recommencer avec un nouveau venu. La fabrique de la paroisse ne pourrait-elle pas avoir un externat comme à Saint-Germain l'Auxerrois ? Une vingtaine d'enfants viendraient recevoir chaque jour une instruction musicale et extra-musicale qui serait pour eux le commencement d'une carrière et pour la chapelle une pépinière de chanteurs habiles. Nous ne pensons pas qu'une institution de ce genre exigerait une subvention considérable ; on pourrait d'ailleurs avoir des demi-bourses qui allégeraient d'autant les charges de la fabrique. N'oublions pas que si le rétablissement des maîtrises est possible, c'est dans les paroisses importantes comme celle dont nous nous occupons.

La musique moderne, notamment celles des compositeurs vivants, fait souvent entendre ses accents à Saint-Germain des Prés. Un sentiment très-louable y fait la part de ceux de nos musiciens actuels qui se livrent à la musique religieuse. Nous ne pouvons nous empêcher d'applaudir a cette déférence. Il est bien d'encourager les vivants et de favoriser la production de leurs œuvres. Cependant, il importe de savoir si le maître de chapelle qui livrerait son personnel aux œuvres contemporaines exclusivement y trouverait toujours beaucoup de gloire. Il y a des époques plus ou moins favorables à la musique religieuse comme à toutes les branches des beaux-arts. L'Italie de l'occupation militaire peut-elle être comparée à l'Italie de Léon X? Quelqu'un oserait-il prétendre que les œuvres frelatées qui nous viennent de la patrie de Palestrina valent les compositions de l'école romaine du XVI[e] siècle? Assurément non. De là nos doutes, lorsqu'on veut mettre sur le même pied des chefs-d'œuvre consacrés par l'admiration de plusieurs siècles, et des compositions écloses dans un pays qui semble peu favorable aux élans religieux du génie.

Au reste, il y a un choix à faire en toutes choses. Ce choix étant fait, il se peut que le chœur de Saint-Germain des Prés n'ait qu'à se féliciter d'avoir donné un asile aux œuvres contemporaines.

Les hésitations que nous avons signalées à propos du plain-chant se retrouvent dans la musique de cette paroisse. Tout en professant une grande estime pour l'école moderne, le maître de chapelle nous fait entendre fréquemment des morceaux écrits par lui dans l'ancien style. On voit qu'il prend plaisir à s'y exercer, que les formules d'imitation lui sont même familières, et qu'il ne se couperait pas la gorge de dépit s'il lui arrivait d'écrire une nouvelle messe du pape Marcel. C'est qu'il y a d'irrésistibles attractions dans ces créations colossales du vieux maître romain. Deux fois le chœur de Saint-Germain des Prés nous a fait entendre des morceaux de Palestrina, et nous n'avons pas eu assez d'éloges pour l'exécution, qui était excellente. C'était au convoi du peintre Flandrin. La foule, émue déjà à la vue du cercueil plein de gloire, ne pouvait pas retenir ses larmes en entendant les sombres mélodies de la mort.

Généralement la musique est bien interprétée à St-Germain des Prés, surtout lorsqu'elle ne dépasse pas les proportions d'un trio ; il y a de belles voix, un bon orgue d'accompagnement et une contrebasse ; de plus, la chapelle est dans les meilleures conditions d'installation. Elle occupe un grand emplacement derrière le sanctuaire. Nous avons toujours regretté que le chef de chœur soit forcé de tenir l'orgue d'accompagnement et de diriger en même temps ses chanteurs ; ce cumul de fonctions est pernicieux à la mesure, à l'ensemble des voix et à l'uniformité des nuances. Il est impossible qu'un maître de chapelle donne des soins suffisants à une exécution lorsqu'il a les deux mains occupées sur un clavier. Si c'est en vue d'opérer une économie qu'on procède ainsi, c'est une économie bien mal placée.

Il faut beaucoup de sang-froid, d'audace même pour aborder certaines œuvres dans de pareilles conditions; on a ce sang-froid et cette audace à Saint-Germain des Prés,

Si le succès est souvent au boout, nous n'oserions pas cependant engager tous les maîtres de chapelle à imiter cet exemple.

Le grand orgue est tenu par un artiste dont le talent sérieux a introduit des premiers en France la grande manière des organistes allemands. Il a des doigts d'une rare habileté. Il joue la pédale comme peu d'organistes, et c'est un de ceux qui ont le plus contribué à en répandre l'étude. Son jeu n'offre pas cette diversité d'effets, cette variété d'idées, cette élégance même auxquelles nous ont habitués quelques organistes moins savants que lui peut-être; mais il faut lui tenir compte de nous donner en revanche des pièces conduites avec art, exécutées avec une correction parfaite. Elles nous laissent deviner ce qu'eût été le talent de l'organiste, si l'inspiration fût venue le visiter plus souvent.

L'église Saint-Eugène se trouvant dans le voisinage du Conservatoire, nous n'avons pas été surpris de voir à la tête de sa chapelle l'un des familiers de ce célèbre établissement.

Une autorisation spéciale de Mgr Sibour a introduit à Saint-Eugène le chant romain tel qu'il se trouve dans l'édition de Digne. La notation même de ce chant exclut naturellement les notes d'égale durée, qui donnent une uniformité si barbare au chant parisien. Aussi avons-nous été heureux d'entendre des mélodies ayant de l'allure, du mouvement, de la grâce, quelque chose qui ressemble à de la musique et non à un amas grossier de notes prises au hasard. Ceux qui mettent en doute les beautés du chant grégorien sont priés d'aller à Saint-Eugène; s'ils ont la chance d'y entrer un jour où les chanteurs seraient dispos, ils ne tarderont pas à revenir d'une opinion qui a pris sa source dans l'interprétation sauvage dont le chant liturgique est ordinairement la victime.

Toutes les fois que nous sommes allé à Saint-Eugène, nous y avons entendu des morceaux bien chantés, souvent même de la musique des maîtres. Le chœur était placé dans une tribune à coté du grand orgue. C'est une disposition fâcheuse et qui a l'inconvénient d'isoler les chanteurs. Les fidèles se tairont toujours tant que le chœur ne sera pas au milieu d'eux. Plusieurs églises trouvent dans cette méthode le moyen de n'avoir qu'un organiste à payer. L'économie est faite, mais le peuple ne chante pas. Est-ce bien là ce qu'ont voulu les conciles et ce que veulent encore aujourd'hui les évêques de France ?

A Saint-Eugène plus qu'ailleurs, on tient compte des vœux émis dans les assemblées qui ont eu lieu pour la restauration du plain-chant. Les bonnes doctrines y portent leurs fruits. Tout y est raisonné. Si ce n'est pas la perfection, c'est du moins le chemin qu'il faut prendre pour y arriver. Nous voulons surtout parler du plain-chant qui distingue particulièrement cette paroisse.

Un homme de talent occupe le grand orgue. Il a de l'imagination, de la jeunesse, de la verve. Il pousse parfois un peu loin la fantaisie, mais nous avons dit souvent que les cérémonies pompeuses du christianisme admettaient l'éclat des couleurs, lorsque l'organiste ou le compositeur se tiennent dans la limite du respect. Louis ROGER.

ERRATA.

Dans notre article sur l'orgue hydraulique, livraison de juillet, il faut lire, à la colonne 265, ligne 28, *gala* au lieu de *Galba*.

A la colonne 267, ligne 18, il faut lire : *que la dénomination canonus*, et supprimer le mot *employée*.

A la colonne 281, ligne 33, il faut lire *exclue* au lieu de *exécute*.

Les lecteurs peuvent consulter, au sujet de l'orgue hydraulique, un Mémoire très-intéressant de M. Vincent, de l'Institut. Ce Mémoire a pour titre : *Essai d'explication de quelques prières gnostiques*, et se trouve dans le tome XX des Mémoires de la Société des Antiquaires de France.

Nous regrettons de n'avoir pas eu connaissance de ce Mémoire avant la publication de notre Étude; il nous aurait puissamment aidé à rendre notre description plus claire.

BIBLIOGRAPHIE.

RÉFORME DANS L'ENSEIGNEMENT DU PIANO,

Cours normal complet; premiers exercices de piano, par M. Mathis-Lussy. — Benoit, éditeur 1863. — Prix, 4 fr.

Nous ne sortons pas des attributions de cette feuille en entretenant les lecteurs d'un ouvrage sur l'enseignement du piano. L'étude du clavier est nécessaire aux compositeurs qui écrivent pour l'Église, comme à ceux qui travaillent pour le théâtre. De plus, elle est indispensable aux élèves qui se proposent d'être un jour organistes. car il en est beaucoup qui doivent à un enseignement insuffisant la lenteur ou la négation de leurs progrès.

M. Mathis Lussy a entrepris une réforme radicale dans l'enseignement du piano : à l'empirisme des anciennes méthodes il substitue le raisonnement. Il rend hommage aux travaux des Czerny, des Stamaty, des Ravina, des Bertini, des Hummel et des Lecoupey, mais il exprime des doutes à l'endroit des résultats obtenus au moyen des principes qui servent de base à leurs exercices.

Il est évident que toutes les méthodes qui ont paru jusqu'à ce jour sont faites sur le même modèle. Chaque professeur apporte des exercices qui ressemblent infailliblement à ceux qui ont été publiés avant lui; il remplace les morceaux des anciennes méthodes par des morceaux nouveaux; mais, en définitive, rien n'est changé dans les procédés d'enseignement; vous avez une schotich au lieu d'une gigue, une redowa au lieu d'un menuet, une polka-mazurka au lieu d'une sarabande. Le caprice a détrôné la sonate, le thème varié a cédé le pas à la fantaisie, la romance ne permet plus à l'air connu de se montrer : voilà toutes les innovations qu'on vous propose.

M. Mathis Lussy va plus loin; il force l'élève à imaginer lui-même des exercices innombrables dans tous les tons; il appelle son attention sur toutes les combinaisons auxquelles donnent lieu la gamme par degrés conjoints et par degrés disjoints, les accords et leurs renversements, le rhythme et ses divisions multiples, etc., etc. Il raisonne le doigter et lui assigne des règles. Il indique au professeur quelle est sa tâche, et quelle doit être la part réservée à l'élève. Contrairement à ce qui se pratique de coutume, il entasse les raisonnements dans son livre et ne donne qu'un petit nombre d'exercices. C'est au maître de multiplier les sujets d'étude dans ses entretiens avec l'élève; c'est à celui-ci de les chercher sous ses doigts, où ils sont plus nombreux que dans toutes les méthodes.

Le système de l'auteur est appelé à se généraliser. Il aura certainement toutes les sympathies des musiciens intelligents. Déjà les approbations les plus flatteuses lui sont venues de tous les côtés. Marmontel, Georges Mathias, Auber, Le Couppey, Jules Bénédict, Meyerbeer, Stamaty, Félix Godefroid, Félicien David, Balfs, Listz, Thalberg, Rossini, Elwart, ont adressé à l'auteur des félicitations sous toutes les formes, et avec une spontanéité qui leur donne le plus grand prix.

Pour nous, il est incontestable que M. Mathis Lussy apporte un grand progrès dans l'enseignement du piano, et qu'avant peu ses idées seront très-répandues. Si nous pouvions exposer ses procédés, on verrait que nous n'exagérons rien en disant qu'il a jeté la base d'une pédagogie nouvelle. Mais en ajoutant notre faible témoignage à tant de certificats illustres, nous devons dire ici, après l'auteur lui-même, que c'est dans les travaux de Galin et de ses successeurs qu'il a puisé l'idée première de son système. Il a fait une application ingénieuse des théories que le jeune mathématicien, mort à Bordeaux en 1822, à l'âge de trente-six ans, a laissé dans un ouvrage que M. Mathis Lussy appelle avec raison un admirable livre. La mine était ouverte, il en a extrait l'or pur, auquel ont bien voulu rendre justice les musiciens si renommés que nous venons de citer.

Le succès ne peut manquer d'accueillir le *Cours normal* de M. Lussy. D'autres l'ont dit avant nous, et nous nous plaisons à le répéter. L. R.

E. REPOS, *Directeur-Gérant*.

Versailles. — Imprimerie de BEAU jeune.

LE PLAIN-CHANT. 5e ANNÉE. — Nos 11 ET 12. — 1864. LA PAROISSE.

REVUE

DE MUSIQUE SACRÉE

ANCIENNE ET MODERNE

Avis : Toutes les lettres, les livres, les paquets, les morceaux de musique concernant la rédaction, les abonnements et les mandats sur la poste doivent être adressés, *directement et franco*, à M. E. REPOS, Libraire-Éditeur, Directeur-Propriétaire de la Revue et des Répertoires de musique sacrée, 70, rue Bonaparte, à Paris.

ABONNEMENT DE NOVEMBRE 1863 : 12 FR. PAR AN. — LES FRAIS DE POSTE EN SUS POUR L'ÉTRANGER.

AFIN DE SIMPLIFIER LE TRAVAIL DE NOTRE ADMINISTRATION, NOUS PRIONS LES PERSONNES DONT L'ABONNEMENT EXPIRE, DE LE RENOUVELER SANS RETARD. L'ABONNEMENT EST CONTINUÉ, SAUF AVIS CONTRAIRE.

IMPRESSIONS MUSICALES

D'un voyage à Londres, en 1862; en Belgique, en Allemagne et en Suisse, en 1863 (1).

—

BELGIQUE.

Au commencement d'août 1863, en me rendant au congrès de Malines, indiqué pour le 18 de ce mois, j'arrivai, le 13, par le pittoresque chemin de fer des Ardennes, à Givet, patrie de Méhul, l'illustre compositeur. A peine descendu de voiture, je me dirigeai dans l'intérieur de cette petite ville frontière et place forte, pour y visiter la maison où naquit en juin 1763 l'auteur de *Joseph*, de *Stratonice* et de *Valentine de Milan*. Cette maison, aujourd'hui peu connue des habitants mêmes de la petite cité, et dont je dus l'indication à l'obligeance d'un officier que je rencontrai sur mes pas, est située dans une rue solitaire; elle est fort propre et accompagnée d'un agréable jardin. Non loin de là on voit sur une place centrale et sous des dehors assez mesquins, l'église collégiale aujourd'hui paroissiale, où le jeune Méhul débuta, d'abord comme enfant de chœur, ensuite comme organiste, dans la carrière qu'il allait poursuivre si glorieusement. L'orgue, placé sur le tambour de la grande porte, existe tel qu'il était alors, et ce n'est pas sans émotion que l'on considère cet instrument qui reçut les premières inspirations de l'un de nos immortels génies dans l'art musical.

Ma curiosité étant satisfaite, je repris le chemin de fer dans la direction de Namur, le long de ce beau courant de la Meuse, aux rives si verdoyantes et si variées. Un des sites les plus remarquables que présente cette nouvelle voie ferrée, est celui de la ville de Dinant (Belgique), qui a l'air d'avoir été broyée contre l'énorme banc de rochers au pied desquels elle est située, car elle ne forme, à vrai dire, qu'une seule rue qui se prolonge dans le sens du fleuve (1). Cette longue rue, ainsi bizarrement découpée par les mille plis sinueux de la Meuse, offre un singulier aspect, auquel rien d'analogue ne saurait être comparé.

On continue de suivre ces bords toujours verts, toujours accidentés, jusqu'à Namur, grande ville de 30,000 âmes, chef-lieu du gouvernement qui porte son nom. Elle possède de riches églises, parmi lesquelles figurent : celle des Jésuites dont la voûte présente un singulier système de moulures en creux avec nielles dorées ; celle de Notre-Dame, avec ses autels somptueux, et surtout la cathédrale Saint-Aubin, en croix grecque, surmontée d'une coupole. Cette église en bri-

(1) Voir *Revue de Musique sacrée*, nº du 15 avril 1864.

(1) *Univers pittoresque*, de F. Didot. T. 29, page 54.

ques, d'un extérieur froid et monotone, à cause de son style moderne et de la couleur terne et rougeâtre des matériaux employés dans sa construction, étale, par contre, à l'intérieur une richesse de marbres telle qu'on en voit avec plus ou moins de profusion dans les autres cathédrales de Belgique. En outre, elle se distingue par un ensemble harmonieux qui plaît, au point de vue du style architectural du monument.

De Namur, je me rendis directement, en traversant le royaume, à Bruges où je désirais arriver le 14, veille de l'Assomption. L'aspect de cette grande et belle ville, qui compte 50,000 habitants, et qui offre un remarquable mélange de styles moderne et moyen âge, m'impressionna vivement. Je remarquai néanmoins avec peine que la plupart de ses édifices et particulièrement les tours de la cathédrale et de l'église paroissiale de Notre-Dame, étaient, malgré leur élévation, peu agréables à la vue, à cause de leur construction massive et de cette couleur grisâtre qui leur imprime une lourde et disgracieuse physionomie. Mais on éprouve une sensation bien différente, lorsqu'on en visite l'intérieur. Je fus très-agréablement surpris de ce contraste, en entrant pour la première fois dans la belle et vaste cathédrale de Saint-Sauveur, si propre et si richement ornée. Elle appartient, comme la plupart de ses sœurs belges, au gothique fleuri des XIVe et XVe siècles. Donner, même en l'abrégeant, la nomenclature des tableaux de maîtres, des sculptures sur bois et autres objets d'art qu'elle contient, serait chose impossible dans une rapide esquisse comme celle-ci. Et puis, je n'apprendrais rien de nouveau à mes lecteurs, en leur disant que rien n'est moins facile que de voir et d'étudier les nombreux et beaux tableaux qui ornent les églises belges, puisqu'elles sont, durant la semaine, fermées une bonne partie de la journée, et que, même les dimanches, on a soin de voiler la plupart des toiles des maîtres aux regards des étrangers, afin de spéculer sur leur curiosité. C'est là, il faut en convenir, une pratique fâcheuse et par trop intéressée. Elle a donné lieu, au Congrès de Malines, à des réclamations trop fondées auxquelles on a promis de faire droit.

J'eus le plaisir d'entendre, à Saint-Sauveur, ce jour de l'Assomption, deux messes en musique, comme on les chante dans les autres églises du pays les dimanches et fêtes, savoir : la première à huit heures, et la deuxième (la grande) à dix heures et demie. La dernière était celle en *si bémol* de Mercadante, sur laquelle j'ai déjà émis ailleurs mon opinion (1). Les chanteurs et l'orchestre étaient placés sur le jubé qui sépare le chœur de la grande nef, et qui supporte en même temps l'orgue principal, dont la montre dorée, ainsi suspendue au milieu du vide entre la voûte et le pavé, est d'un effet très-original. Celui que produit cette musique aérienne et invisible de voix et d'instruments, ne l'est pas moins. On les retrouve l'un et l'autre avec plaisir dans deux autres grandes églises belges dont j parlerai plus bas, je veux dire, la cathédrale de Gand et l'ancienne église collégiale, aujourd'hui paroissiale, de Saint-Pierre de Louvain. Celle de Saint-Sauveur possède une majestueuse sonnerie avec un gros bourdon qui est presque égalé par celui de Notre-Dame. Ces deux sonneries sont imposantes, surtout lorsqu'elles se mêlent au grand carillon de l'Hôtel-de-Ville. Composé de 47 cloches formant quatre octaves, celui-ci projette au loin, dans les airs, des masses d'harmonie que soutiennent des bourdons-pédales, au murmure grave et solennel. Avec quelle satisfaction j'y prêtais l'oreille, lorsqu'à l'heure de midi j'errais dans cette vaste et solitaire cité flamande, encore espagnole à demi! — Parlerai-je de sa curieuse et splendide chapelle du *Saint-Sang*, de ses musées; de la célèbre cheminée, nouvellement réparée, de son Hôtel-de-Ville, richement orné de sculptures en bois, et qui, par la composition générale aussi bien que par l'admirable exécution des détails, est supérieure à tout ce qu'il y a d'analogue en Europe (2)? Mais je ne saurais m'empêcher de dire quelques mots des tombeaux de Marie de Bourgogne et de Charles le Téméraire, et surtout des trésors de peinture mystique réunis dans l'hôpital Saint-Jean.

Fille et unique héritière de Charles le Téméraire, et mariée à l'âge de vingt-deux ans à l'archiduc Maximilien d'Autriche, Marie étant morte trois ans après son mariage, d'une chute de cheval, fut enterrée dans le chœur de l'église collégiale de Bruges. On lui éri-

(1) C'est une œuvre remarquable, mais difficile, à cause des dissonnances que l'auteur y a prodiguées. On y désirerait moins de mouvements rapides, moins de répétitions et d'interversions de mots quant au texte liturgique, ce qui n'empêche pas que ce ne soit, au fond, une composition fort distinguée. (*Courrier de la Drôme*, 12 mai 1864.)

(2) *Univers pittoresque*, tome 29, pages 546 et 47.

gea un mausolée en cuivre repoussé et entièrement doré. En 1558, le roi d'Espagne, Philippe II, fit élever un mausolée semblable de tout point au duc Charles le Téméraire, dont les restes, qui avaient reposé d'abord dans l'église de Saint-Georges, de Namur, avaient été ramenés dans les Pays-Bas, à la demande de Charles-Quint. Ce second monument, qui avait été confié à un sculpteur anversois du nom de Jacques Jougelincke, fut terminé en 1562.

Malgré l'intervalle de près de quatre-vingts ans écoulés entre les constructions respectives de ces deux tombeaux, ils ont une parfaite et surprenante ressemblance. La composition générale en est noble et sévère, et présente dans les détails un remarquable fini d'exécution. Ils offrent, sur leurs faces latérales admirablement ciselées, des écussons à armoiries, soutenus par des anges ailés, inscrits dans des rinceaux et enroulements de feuilles de vigne, d'un travail exquis. L'attitude de Marie de Bourgogne, étendue sur la tombe, les mains jointes, ayant à ses pieds une levrette, et sous sa tête couronnée un coussin qu'on dirait flexible, excite, ainsi que celle non moins noble, non moins naturelle du duc son père, une bien légitime admiration.

Parmi les trésors de peinture que possède l'hôpital Saint-Jean, figurent les trois chefs-d'œuvre d'Hemling (1480 et 1481), qu'on appelle *la Châsse de sainte Ursule, l'Adoration des Mages*, et *les Fiançailles mystiques de sainte Catherine avec l'Enfant Jésus*. Ce dernier, comme le second, est un *tryptique*, c'est-à-dire un tableau en trois compartiments, fermé par des volets extérieurs dont le panneau central représente le sujet principal que je viens d'indiquer. On y voit la madone assise sous un dais magnifique, ayant à ses côtés pour la servir deux anges, dont l'un tient un livre dont elle tourne les feuillets, et l'autre joue d'un petit orgue. A gauche, sainte Catherine, richement parée, reçoit à genoux l'anneau nuptial des mains de l'Enfant Jésus; en face d'elle est sainte Barbe, et, un peu en arrière, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, dont l'histoire forme le sujet des peintures latérales des deux autres volets. Il n'existe nulle part rien de plus beau à tous égards que cette grande composition (1). On y admire au même degré la finesse des détails, la pureté dans les lignes et la dignité dans son ensemble harmonieux. Quelle aisance et quelle richesse dans les draperies! Quelle délicatesse dans les contours! Quelle beauté idéale sur ces figures! et, surtout, quelle ravissante expression d'un mysticisme surnaturel et divin dans les traits de la Vierge, de sainte Catherine et de sainte Barbe! On croit voir des êtres animés; on croit leur entendre parler un langage céleste; on s'identifie à eux et l'on ne voudrait plus s'éloigner de ces saints et aimables personnages qui vous édifient et vous captivent à la fois. On peut assurer que la peinture chrétienne, élevée à une telle perfection, cesse d'être de l'art, pour devenir une saisissante et vivante réalité. Ces personnages si beaux, si divins, on ne les oublie jamais; on en conserve une image claire, noble et touchante qui vous accompagne partout. La même réflexion s'applique aux autres tableaux d'Hemling déjà nommés, ainsi qu'à son *Baptême du Christ*, qu'on peut voir dans le local si improprement appelé l'*Académie de Bruges*.

En quittant cette ville, avec la ferme résolution d'y revenir, je me dirigeai sur Malines pour y assister au Congrès catholique, dont je ne dirai rien ici, pour ne pas sortir du cadre que je me suis tracé. Je ne pourrais, d'ailleurs, que répéter, en les amoindrissant, les détails qui ont été publiés déjà par les journaux belges et français sur cette imposante assemblée. Donc, pour me restreindre à mon sujet, il me suffira de signaler les chœurs chantés par les jeunes filles qui formaient les groupes des magnifiques chars de la cavalcade en l'honneur de Notre-Dame d'Hansvike, patronne de la cité, qu'accompagnaient le son majestueux du bourdon de la métropole et son brillant carillon. Toutefois, ce carillon ne vaut pas, quelque brillant qu'il soit, celui de l'Hôtel-de-Ville de Bruges; mais, d'un autre côté, la métropole dédiée à saint Rombaud, avec sa majestueuse tour mesurant 292 pieds, ne le cède guère aux basiliques les plus vantées, pour la beauté de leur architecture et la richesse de leur ornementation. Ce que j'admire le plus dans cette cathédrale du XVe siècle, c'est le profil, la netteté de ses lignes et la courbe gracieuse de ses ogives, principalement dans le chœur et la grande nef. On ne reconnaît pas assez le mérite de ce bel édifice, dont on ne cite ordinairement que là *chaire de Vérité*, qui n'en est qu'un simple accessoire, après tout. Parmi les autres

(1) Mgr Nardi, auditeur de rote, me disait, en me parlant de ce chef-d'œuvre : « Nous n'avons rien de supérieur, à Rome ni dans toute l'Italie. »

églises de cette jolie ville de 30,000 âmes, qui fut pendant un certain laps de temps la capitale des Pays-Bas, j'ai remarqué l'ancienne collégiale de Notre-Dame, d'une importance presque égale à celle de Saint-Rombaud, avec laquelle elle a beaucoup de rapport, sans parler de la charmante chapelle des Jésuites et de celle de Notre-Dame d'Hansvyke, déjà citée.

De Malines je me rendis à Anvers, que je n'avais point revu, non plus que Gand, Bruxelles, Tournay, etc., depuis 1814. A cette époque, l'immense cathédrale de la superbe cité m'avait vivement impressionné, et j'en avais gardé un souvenir aussi durable que celui du beau chœur de musique qui en faisait, comme il en fait encore aujourd'hui, le service régulier. Je pus l'entendre, par conséquent, cette fois, comme la première, dans toute sa splendeur, dès le soir de mon arrivée qui eut lieu le samedi dans l'octave de l'Assomption, qu'on y célèbre chaque fois avec un grand concours de fidèles et beaucoup de solennité. Ce qu'il y a de plus remarquable dans ce chœur nombreux de voix, accompagné d'un orchestre puissant et bien exercé, c'est le choix judicieux des pièces si variées dont se compose son répertoire, non moins que la précision et la convenance avec lesquelles elles sont exécutées, à la tribune du grand orgue au-dessus de la principale porte d'entrée, par une masse de voix et d'instruments, la plus considérable peut-être qui existe dans toutes les églises de la chrétienté (1).

Combien ils sont émouvants les accents religieux de cette brillante chapelle, lorsque, surtout à la tombée de la nuit, ils vous arrivent à travers les colonnes et les arcades multiples de la basilique aux sept nefs, dont ils suivent, en les prolongeant, les nombreux et mystérieux détours? J'en fis l'expérience au *salut* de ce samedi dans l'Octave, dont l'*Oratorio des quatre saisons* de Haydn, arrangé pour la circonstance, eut la plus grande part. Une musique d'église, exécutée en de telles conditions, est véritablement digne du lieu saint; aussi, en entendant celle-ci, ne fus-je point surpris du profond recueillement du vaste auditoire qui s'abandonnait à ses nobles et touchantes inspirations. A tous ceux qui, épris

(1) La fabrique de la cathédrale ne dépense pas moins de 40,000 francs par an, pour l'entretien de cet imposant personnel musical, auquel viennent se joindre, souvent en assez grand nombre, les amateurs de la ville les plus distingués.

comme je le suis, des beautés de notre architecture chrétienne et des compositions musicales de nos maîtres en renom, mettent encore au-dessus d'elles ce sentiment religieux, en dehors duquel elles cesseraient d'avoir jusqu'à leur raison d'être, je dirai : « Venez de loin et de bien loin, s'il le faut, assister à ces magnifiques *saluts* de la cathédrale d'Anvers, et vous y puiserez les jouissances les plus douces, les plus pures qu'on puisse imaginer, celles que préfèrent à toutes les autres, l'archéologue, l'amateur de la haute musique et, avant tout, le chrétien ! »

Notre immense cathédrale, qui mesure 480 pieds de long et 240 pieds de large, est remarquable par la grâce, la légèreté de sa flèche hardie, admirablement étagée, et dominant la grande cité de presque toute sa hauteur, qui est de 432 pieds. Toutefois, l'extérieur de la basilique, de même que celui des autres cathédrales belges, est loin de nous offrir ces belles lignes d'arcs-boutants et cette profusion de pinacles et de clochetons qui donnent tant de mouvement et d'originalité à nos églises gothiques de France, et à celles de Notre-Dame de Paris, d'Amiens et de Reims, en particulier. L'intérieur ne présente pas une moindre infériorité, si l'on en considère les colonnes sans bases et trapues, les fenêtres assez maigres, et, surtout, la galerie plus maigre encore, qui a l'air d'un placage plutôt que d'un vrai triforium. La voûte de la grande nef est trop basse pour la longueur et la largeur du monument. Ce défaut, du reste, comme celui du manque de base des colonnes, s'expliquerait par l'exhaussement général du pavé de l'édifice, qui aurait eu lieu postérieurement à sa construction, pour le garantir des eaux. Quoi qu'il en soit, ce temple n'offre pas moins un ensemble des plus majestueux qu'on puisse voir. Quant à son ornementation, qui était si splendide avant qu'il eût été pillé par les troupes de la République française, elle se borne aujourd'hui à la nouvelle et superbe boiserie du chœur, œuvre de MM. Durlet et Geerts, et à quelques riches chapelles, parmi lesquelles on remarque celle de la Vierge, à l'extrémité de l'une des nefs latérales de gauche en entrant. Je ne parlerai pas des deux célèbres tableaux de Rubens, *la Descente de la croix* et *l'Erection de la croix*, qu'on voit aux deux croisillons du transept et qui, malheureusement, sont éclairés par un jour faux et blan-

châtre qui en dérobe presqu'entièrement la vue aux spectateurs nombreux qui viennent les visiter; mais, je dirai un mot du tableau de l'*Assomption de la Vierge*, que le même maître a placé sur le grand autel. Ce tableau m'a causé une admiration profonde que je voudrais voir partagée par un plus grand nombre, car ce chef-d'œuvre est bien moins cité que ses deux pendants, auxquels il me semble évidemment supérieur, puisqu'il présente, surtout dans le personnage principal, *la Vierge élevée dans les cieux*, une noblesse et un idéal qui font trop fréquemment défaut dans les œuvres de l'illustre peintre flamand. « Tout en conservant ses fraîches carnations » et son naturel souvent trop vulgaires, dit, à » ce propos, un connaisseur des plus habiles et » des plus compétents (1), Rubens a vraiment » ennobli dans ce tableau ses ordinaires mo- » dèles; il a jeté sur toute la composition un » parfum de poésie et de sainteté qui n'est pas » commun dans ses œuvres. La Vierge est » mieux qu'une blonde et rose Flamande, et » les groupes d'anges qui la couronnent, ou » qui poussent dans l'espace le nuage sur le- » quel la mère du Sauveur monte aux cieux, » ne sont pas seulement de gros garçons » joufflus. Cette composition, du style le plus » noble qu'ait atteint Rubens, est aussi d'un » coloris éblouissant. » Seulement, il est fort à regretter que, pour lui ménager une place convenable, il ait cru devoir établir à cet endroit un lourd et énorme rétable, dont le style moderne jure, on ne peut plus désagréablement, avec celui de l'édifice, et qui, en outre, masque entièrement les arcades lancéolées à travers lesquelles on voyait jadis du fond de l'abside. Malheureusement il en existe à peine une seule en France et en Belgique qu'on n'ait ainsi obstruée et enlaidie à partir de cette deuxième moitié du XVIe siècle, qui ouvrit pour les âges suivants une ère funeste de vandalisme et d'incroyable mauvais goût (2). La voûte de la coupole, ou lanterne, qui s'élève au point d'intersection des deux croisillons formant le transept, et qui produit un bel effet, est revêtue d'une fresque de Corneille Schut, élève de Rubens, représentant le même sujet, avec cette inscription qui en fait le tour: *Exaltata est sancta Dei genitrix super choros Angelorum.*

Anvers est une des plus grandes, des plus riches et des plus belles villes de l'Europe. Ses rues sont larges, bien pavées, ornées de maisons et d'hôtels somptueux, et d'une propreté extrême. On y remarque, principalement sur la belle place de l'Hôtel-de-Ville, bon nombre de façades d'architecture espagnole. Sa position sur l'Escaut, près de l'embouchure de ce fleuve dans l'Océan, en fait un port de commerce des plus importants. Son musée, un des plus curieux que l'on puisse voir, est enrichi de peintures précieuses, rares et choisies. On y remarque un *Calvaire* byzantin sur fond or, attribué à Fra Giovanni de Fiezole, qu'il ne faut pas confondre avec le célèbre Fra Angelico; un tableau du Titien représentant Alexandre VI présentant à saint Pierre un évêque qu'il vient de nommer général de ses galères; une *Vierge des Sept-Douleurs*, d'Albert Durer; trois beaux portraits de Van Eyck, et une *Vierge glorieuse*, répétition de celle qu'on admire au petit musée de Bruges sous le nom de : *Chanoine de Patta;* une *Annonciation*, une *Crèche*, une *Vierge couronnée*, du grand Hemling; un *Ecce homo* et une *Vierge au Calvaire* que soutient saint Jean et qu'entoure un groupe de saintes femmes, ouvrage, dit L. Viardot, d'un sentiment profond, d'une beauté complète et d'une conservation singulière, qui donne un bel échantillon du travail de cet artiste, si important dans l'histoire traditionnelle de l'art. Mais, les maîtres qui dominent ici, autant pour l'importance que pour le nombre de leurs productions, sont naturellement Quentin Metzys, qu'on appelle ordinairement le *Maréchal d'Anvers*, et Rubens, en qui se résument et se confondent tous les autres maîtres flamands. Du premier, nous citerons seulement le fameux tryptique représentant la *Mise au tombeau;* la *Tête de saint Jean-Baptiste présentée à Hérode*, et *saint Jean dans l'huile bouillante;* du second, nous mentionnerons, parmi ses dix-huit tableaux, un immense *Calvaire*, la célèbre *Adoration des Mages*, qui ne m'a point semblé à la hauteur de sa célébrité; la *Dernière Communion de saint François*, et un *Christ en croix*, moins renommé, mais plus digne de l'être.

On trouve encore des toiles des maîtres

(1) Louis Viardot, dans son volume des *Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*, pages 352 et suiv.

(2) Il serait trop long de donner ici la liste des églises ogivales ou romanes qui, durant cette fatale période, furent ornées de ces lourds et disgracieux appareils. Qu'il me suffise de citer, pour la France, les cathédrales de Sens, de Paris, de Châlons-sur-Marne, de Chartres, d'Amiens, etc.

que nous venons de nommer et d'autres non moins connus de l'école flamande, tels que Van Dyck, Crayer, Jordaens, dans la plupart des églises d'Anvers, qui méritent, chacune, une visite, et particulièrement dans celles de Saint-Jacques, de Saint-Paul, de Saint-André et de Saint-Augustin.

Gand, que je n'avais pas revu depuis longtemps est toujours une vaste et superbe ville. Les nombreux canaux entourés d'allées d'arbres et de verdure, qui la coupent dans tous les sens; ses anciennes maisons flamandes; son beau palais de justice, celui de l'Université; son Hôtel-de-Ville; son grand Béguinage; sa nouvelle gare du chemin de fer; tout, en elle, est matière à contraste, et lui imprime ce cachet d'originalité que nous avons déjà remarqué à Bruges et à Anvers. Ses églises, enrichies, quoique dans de moindres proportions, de toiles des plus grands peintres flamands, sont dignes, par leur grandeur et leur beauté, de son importance et de sa renommée. Celle de Saint-Bavon. cathédrale, qui renferme des tableaux de Porbus, de Vander Meire, de Rubens, de Janssens, et surtout l'*Agneau de l'Apocalypse*, par Van Eyck, mérite d'être mise au premier rang par ses riches sculptures et son étendue. Bien que construite successivement à des époques fort diverses, du XIIIe au XIVe siècle, elle offre néanmoins un tout homogène où domine le style du XIVe, et qui est plein de hardiesse et de grandeur. Le pourtour du chœur est célèbre par les superbes tombeaux de marbre dont il est embelli et même, on peut le dire, surchargé, sans compter que le style tout moderne de ces monuments est en opposition flagrante avec celui qui règne dans l'ensemble de l'édifice. Néanmoins, on regretterait de le voir privé de ses mausolées, à cause de leur haute valeur intrinsèque au double point de vue de la richesse des matériaux et du fini de l'exécution. Une simple petite messe en musique à huit heures, c'est tout ce qu'il m'a été permis d'y entendre, le dimanche que j'ai passé à Gand chez une aimable et honorable famille, qui a voulu m'en faire les honneurs, en me faisant visiter, ce jour-là, ses principales églises, parmi lesquelles j'ai remarqué celle de Saint-Michel, vaste et imposante construction du XIVe siècle, et celle toute moderne de Sainte-Anne, à une seule nef, large de dix-huit mètres, haute de trente mètres, ayant six chapelles de chaque côté. La première de ces deux églises, d'un caractère noble et hardi, offrant quelque analogie avec celle de Saint-Eustache de Paris, ne jouit pas d'une réputation qui soit en rapport avec son importance et sa beauté. Comme toutes les grandes églises de la Belgique, elle est tenue avec un soin admirable et une exquise propreté.

J'ai fort regretté de ne pouvoir, faute de temps, visiter le grand Béguinage, célèbre entre tous (1), que la pieuse générosité d'un riche catholique belge vient de soustraire à la rapacité des libérâtres qui infectent cette religieuse nation, et qui, sous le masque hypocrite de la tolérance et de la liberté, se livrent contre elle et contre ses institutions séculaires à des actes arbitraires et tyranniques, dignes de Julien l'Apostat.

Bruxelles, que je n'avais pas vu depuis 1844, et que je trouvais, alors, presque aussi beau que Paris; Bruxelles a éprouvé depuis, à l'instar de la capitale de la France, une transformation complète. Il a été également doté de nouvelles et grandes rues, de gares somptueuses et de superbes boulevards, qui règnent autour de son enceinte presque doublée. Et, pour que rien ne manquât à ce rapprochement, la capitale belge a vu augmenter aussi le nombre de ses églises, et a donné tous ses soins à la restauration entière de celle de Sainte-Gudule, qui ressemble beaucoup à sa sœur aînée, Notre-Dame de Paris. La restauration dont elle vient d'être l'objet, et qui portait sur les sculptures, les vitraux, tout l'extérieur de l'édifice, et, principalement, sur les deux tours jumelles qui en couronnent le portail, a été faite avec un goût et une intelligence qu'on ne saurait trop louer.

Ajoutons vite que la maîtrise de l'antique collégiale, jadis si pauvre, si insuffisante, a été, elle aussi, depuis plusieurs années, l'objet d'une non moins intelligente restauration. J'ai éprouvé un véritable plaisir en entendant, à un office du matin, les voix si claires, si limpides, des *soprani* qui entrent dans sa composition. Tout le personnel chantant, du reste, m'a semblé parfaitement organisé, et

(1) Il forme tout un quartier, séparé du reste de la ville par des murailles et des fossés. Il fut fondé par la comtesse Jeanne de Constantinople, en 1234. La communauté se compose de six cents personnes qui se réunissent tous les jours à l'heure de l'Office commun. Les béguines, sans être liées par des vœux éternels, passent leur vie dans des pratiques de dévotion; pendant la journée, elles sont libres de sortir jusqu'à huit heures du soir. On les reconnaît à l'ancienne *paille* flamande qu'elles ont conservée.

l'accompagnement ne laissait rien à désirer.

A Mons, grande et belle ville du Hainaut, que je ne connaissais pas encore, et qui compte plus de 23,000 âmes, j'ai remarqué l'imposante place de l'Hôtel-de-Ville, édifice du xve siècle, d'un style noble et sévère. L'ancienne et insigne collégiale de Sainte-Vaudru, de la même époque, vaste église gothique d'un seul jet, avec le chœur de la cathédrale de Tournay, et la nef majeure de Saint-Pierre de Louvain, est le spécimen ogival le plus net, le mieux accusé de toutes les églises belges qui appartiennent à cette grande période architecturale. Je viens de prononcer le nom de celle de Tournay, et je n'hésite pas à déclarer que cette immense cathédrale mi-gothique, mi-romane, avec ses cinq flèches et son incomparable transept, est, à mes yeux, la plus admirable de toute la Belgique. J'eusse bien voulu la revoir, restaurée comme elle vient de l'être, sous l'habile direction de M. l'abbé des Voisins; mais, le temps ne m'appartenait plus : j'étais attendu, à jour et heure fixes, chez un honorable ami, M. le docteur Wan-Elewyck, à Louvain. Déjà, avec un guide aussi éclairé, j'avais parcouru cette curieuse et pittoresque cité du moyen âge, toute remplie des souvenirs et des établissements de son antique Université, rajeunie par les soins des évêques belges et la générosité de leurs diocésains. Je n'entreprendrai pas ici la description de son merveilleux Hôtel-de-Ville, véritable bijou ciselé qu'il faut voir pour s'en faire une idée; de l'*église Sainte-Gertrude*, avec ses stalles gothiques admirablement fouillées et sa flèche pyramidale qui fend les nuages; de celle de *Saint-Michel* (xviie siècle) construite par les Jésuites sur le plan du P. Guillaume Hésius, chef-d'œuvre de grâce, de pureté et d'harmonie. Il me faudrait un volume pour décrire convenablement ces divers édifices et plusieurs autres que je ne cite même pas, avec les remarquables tableaux et tous les précieux détails de sculpture en pierre et sur bois qu'ils offrent à l'admiration du visiteur. Je dirai seulement quelques mots de l'ancienne et belle collégiale de *Saint-Pierre*, qui m'a frappé par sa grandeur et sa beauté. Il est vrai qu'on en parle peu, au moins en France, et c'était pour moi une raison de plus de l'étudier. Tout est noble, hardi, correct et harmonieux dans l'intérieur véritablement complet de ce bel édifice. C'est une œuvre des plus parfaites de ce *gothique* belge du xve siècle, qui a littéralement couvert le pays de monuments religieux. On y remarque, avant tout, un jubé, chef-d'œuvre de style flamboyant, et un tabernacle ogival dont la flèche merveilleusement sculptée s'élève à une grande hauteur. La chaire en bois, sculptée en 1742 par Berger, est également remarquable, et les amateurs de peinture religieuse peuvent y voir d'excellents tableaux de plusieurs peintres de l'ancienne école flamande, tels que Quentin Metzys et Van der Weyen. Le grand orgue, de Golphus (1634), est placé, comme celui de la cathédrale de Bruges, au-dessus du jubé, qui sert en même temps de tribune aux chanteurs et à l'orchestre. C'est là que chaque dimanche on exécute avec beaucoup d'ensemble des messes en musique, ainsi que je pus en juger moi-même sur les lieux. Les autres églises de la ville, et celle de Saint-Michel, en particulier, ont également des chœurs bien fournis, dont les chants purs et religieux rehaussent singulièrement les principales fêtes de l'année. De plus, la ville de Louvain possède une société philharmonique de Sainte-Cécile, très-nombreuse et bien composée.

Avant la Révolution, le clocher de la collégiale de Saint-Pierre renfermait un carillon fort considérable. Ce fut dans cette tour que, de 1741 à 1785, Mathias Van den Gheyn, le plus célèbre carillonneur et organiste du xviiie siècle, exerça son talent, à la satisfaction générale des habitants de la cité (1).

De Louvain à Spa, dont les environs ne m'ont pas semblé à la hauteur de la réputation dont ils jouissent, je traversai Liége où je m'arrêtai quelques heures seulement. Cette ville, de 100,000 âmes, m'a paru encore plus grande et plus belle que la première fois que je la visitai. Sa position ravissante sur la rive gauche de la Meuse, ressemble beaucoup à celle de Genève sur le lac Léman; c'est-à-dire qu'il y en a peu d'aussi admirable dans le monde entier.

Liége est une de ces villes exceptionnelles qui ont de quoi contenter les touristes les plus exigeants, car elle réunit, par un étonnant contraste, tous les genres de beautés. Historique, légendaire, féodale et militaire par son passé, elle est aussi une cité éminemment moderne par son mouvement, son activité et son industrie. Quand on la consi-

(1) Voir la Notice pleine d'intérêt, qui a été consacrée à ce grand artiste par M. le docteur Wan-Elewyck. (Paris, Lethielleux, rue Bonaparte, 1862.)

dère du haut d'une de ces collines si pittoresques qui l'environnent, on embrasse d'un même coup d'œil les tours de ses églises moyen âge et les longues cheminées de ses usines et de ses hauts-fourneaux. Au moral, le contraste est le même, car ici, plus que partout ailleurs, ce que l'on appelle l'esprit moderne coudoie à chaque pas l'esprit ancien, en sorte qu'il est peu de villes où l'on voie régner en même temps, comme dans celle-ci, le respect religieux pour les hommes et les choses d'autrefois, et l'engouement absolu pour les idées avancées qui caractérise nos libres penseurs. Je ne serais donc point entièrement de l'avis de Victor Hugo, lorsque, dans son ouvrage (***Les Bords du Rhin***) il s'exprime ainsi : « Mais la vieille cité de saint » Hubert, jadis église et forteresse, com» mune ecclésiastique et militaire, ne prie » plus et ne se bat plus ; elle vend et elle » achète. C'est aujourd'hui une grosse ruche » industrielle, etc. » En effet, si la ville de Liége ne se bat plus, elle continue toujours, Dieu merci, de prier, témoin ses remarquables églises, que depuis plus de vingt ans elle restaure et entretient avec autant de munificence que de goût. C'est la jolie et originale église romane de *Sainte-Croix*, c'est la belle cathédrale ogivale (XIVe siècle) de *Saint-Paul*; c'est, principalement, l'église flamboyante (XVIe siècle) de *Saint-Jacques*, dont je veux parler. Celle-ci éblouit davantage le public, à cause de ses luxuriantes moulures et de ses mille nervures qui se croisent dans tous les sens. Mais un véritable archéologue préférera toujours à cette fausse et encombrante richesse de détails la pureté, la *clarté*, si je puis m'exprimer ainsi, des belles lignes de *Saint-Paul*. Quoique je n'aie point la prétention de donner ici une description proprement dite de cette vaste et si remarquable cité, je ne saurais me dispenser d'accorder une mention au monument le plus original et le plus grandiose qu'elle possède, je veux dire l'ancien Palais de ses Princes-Evêques, aujourd'hui Palais-de-Justice, bâti au commencement du XVIe siècle par Erard de la Marck, et qui présente le plus singulier et le plus curieux mélange des styles arabe, roman et ogival.

Je quittai Liége pour aller, par Namur et le Grand-Duché de Luxembourg, dans la Prusse Rhénane et le Grand-Duché de Bade, avec le regret de n'avoir pu y entendre la belle maîtrise de la cathédrale, confiée, ainsi que la musique religieuse de toute la Belgique, à la haute direction de M. le chanoine de Vroye. J'en partis, mais avec la bonne résolution de combler tôt ou tard cette involontaire lacune.

L'ABBÉ JOUVE.

CHRONIQUE.

Samedi, 12 novembre, à midi, a eu lieu en l'église Notre-Dame-des-Victoires, le mariage de Mlle Marie Schæffer, nièce de Mme veuve Erard, propriétaire de la célèbre manufacture de pianos qui porte ce nom, avec M. Charles de Franqueville, auditeur au conseil d'Etat, fils de M. E. de Franqueville, conseiller d'Etat, directeur général des ponts et chaussées et des chemins de fer. Sa Grandeur, monseigneur l'archevêque de Paris, donnait la bénédiction nuptiale aux jeunes époux. L'élite de la société parisienne se pressait dans la nef de l'église, trop petite pour contenir la foule de hauts fonctionnaires, de savants et d'artistes, qui s'étaient rendus à cette solennité.

Citer le nom d'Erard, c'est rappeler ceux de Sébastien Erard, de son frère Baptiste et de son neveu Pierre, enlevé il y a quelques années à ses nombreux amis ; c'est rappeler cette dynastie d'illustres facteurs d'instruments, qui a occupé trois quarts de siècle, et à laquelle on doit les inventions et les perfectionnements les plus utiles et les plus importants dont l'art musical se soit enrichi. C'est rappeler tous les membres d'une famille dans laquelle le sentiment inné du grand et du beau s'est toujours conservé. Jamais fortune princière, aussi laborieusement acquise, ne fut plus noblement employée. Fils des arts, les Erard y avaient puisé leur noblesse ; ils ne pouvaient vivre en dehors de l'art et des artistes. Grands seigneurs dans l'âme, ils avaient fait de leurs salons de Paris et de leurs magnifiques jardins de la Muette le rendez-vous de tout ce que Paris artistique comptait d'éminent et de distingué. A l'époque de leur plus grande prospérité, alors que Baptiste Erard pouvait rechercher pour sa fille la plus riche alliance, il regarda comme un devoir de l'unir à un artiste ; il est vrai que cet artiste se nommait Spontini, et qu'il venait de faire *la Vestale*. Plus tard, Pierre Erard ne voulut pas d'autre compagne qu'une de ses cousines, qui ne lui apportait en dot que les vertus qui ont contribué à rendre ses jours heureux.

La nouvelle union qui vient d'avoir lieu, et que la religion a sanctionnée avec toute la splendeur du culte, devait aussi, sous de si favorables auspices, recevoir sa consécration artistique. Un orchestre, placé dans un des côtés de la nef, et composé de l'élite de l'Association des Artistes musiciens, a, pendant l'office divin, exécuté avec une rare perfection, sous l'habile direction de M. Viguier, trois morceaux de musique instrumentale choisis pour la circonstance, savoir, 1° la Marche d'*Olympie*, de Spontini ; 2° l'andante de la symphonie en *la*, de Beethoven ; 3° l'andante du quintette en *la*, de Mozart. Le grand orgue était tenu par M. Simon, organiste de l'église Notre-Dame-des-Victoires et du chapitre impérial de Saint-Denis. La cérémonie s'est terminée par la reprise de la Marche d'*Olympie*, aux accents de laquelle la foule s'est lentement écoulée. Cet hommage rendu à la mémoire de Spontini acquérait un double intérêt par la présence de sa noble veuve, et chacun s'inclinait en passant devant la digne compagne de l'illustre auteur de *la Vestale* et de *Fernand Cortez*.

DIEUDONNÉ DENNE-BARON.

—

Nous avons la douleur d'annoncer que l'un de nos plus vénérables évêques, Mgr Léon SIBOUR, évêque de Tripoli *in partibus*, ancien évêque auxiliaire de son cousin, Mgr Sibour, archevêque de Paris, est mort, vendredi 18 novembre, à onze heures du soir, à Antibes (Var). Ses obsèques ont eu lieu à Aix.

E. REPOS, *propriétaire-gérant*.

Imp. BEAU jeune. — Versailles, rue de l'Orangerie, 36.